This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FLERGY U
2

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY

FA 4986.2

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE GIFT OF

WILLIAM ENDICOTT, JR.

(Class of 1887)

OF BOSTON

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

1/2 Leinen

Die

Gruppe des Laokoon.

Von

Dr. Ph. Jak. Wilhelm Henke,
Prosector und Privatdocenten in Marburg.

Mit einem Stahlstich.

Leipzig und Heidelberg.
C. F. Winter'sche Verlagshandlung.
1862.

In der **C. F. Winter**'schen Verlagshandlung in Leipzig und Heidelberg sind erschienen:

Uebersetzungen griechischer Klassiker!

Pindars Siegesgesänge. Deutsch von **J. J. C. Donner.** 8. geh. 1 Thlr. 18 Ngr. Elegant geb. in Leinw. 1 Thlr. 28 Ngr.

Euripides. Deutsch von **J. J. C. Donner.** Zweite Auflage. Drei Bände. 8. geh. 4 Thlr. 15 Ngr.

Sophokles. Deutsch von **J. J. C. Donner.** Vierte verbesserte Aufl. 2 Bände. 8. geh. 2 Thlr. Eleg. geb. in Leinwand 2 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Die Lustspiele des Aristophanes. Deutsch von **J. J. C. Donner.** 1. u. 2. Band. 8. geh. Jeder Band 1 Thlr. 20 Ngr.

Vorstehendes Werk wird aus 3 Bänden bestehen, wovon der dritte im Laufe dieses Jahres zur Ausgabe kommt.

Geschichte
der
Civilisation in England
von
HEINRICH THOMAS BUCKLE.

Mit Bewilligung des Verfassers übersetzt
von
Arnold Ruge.

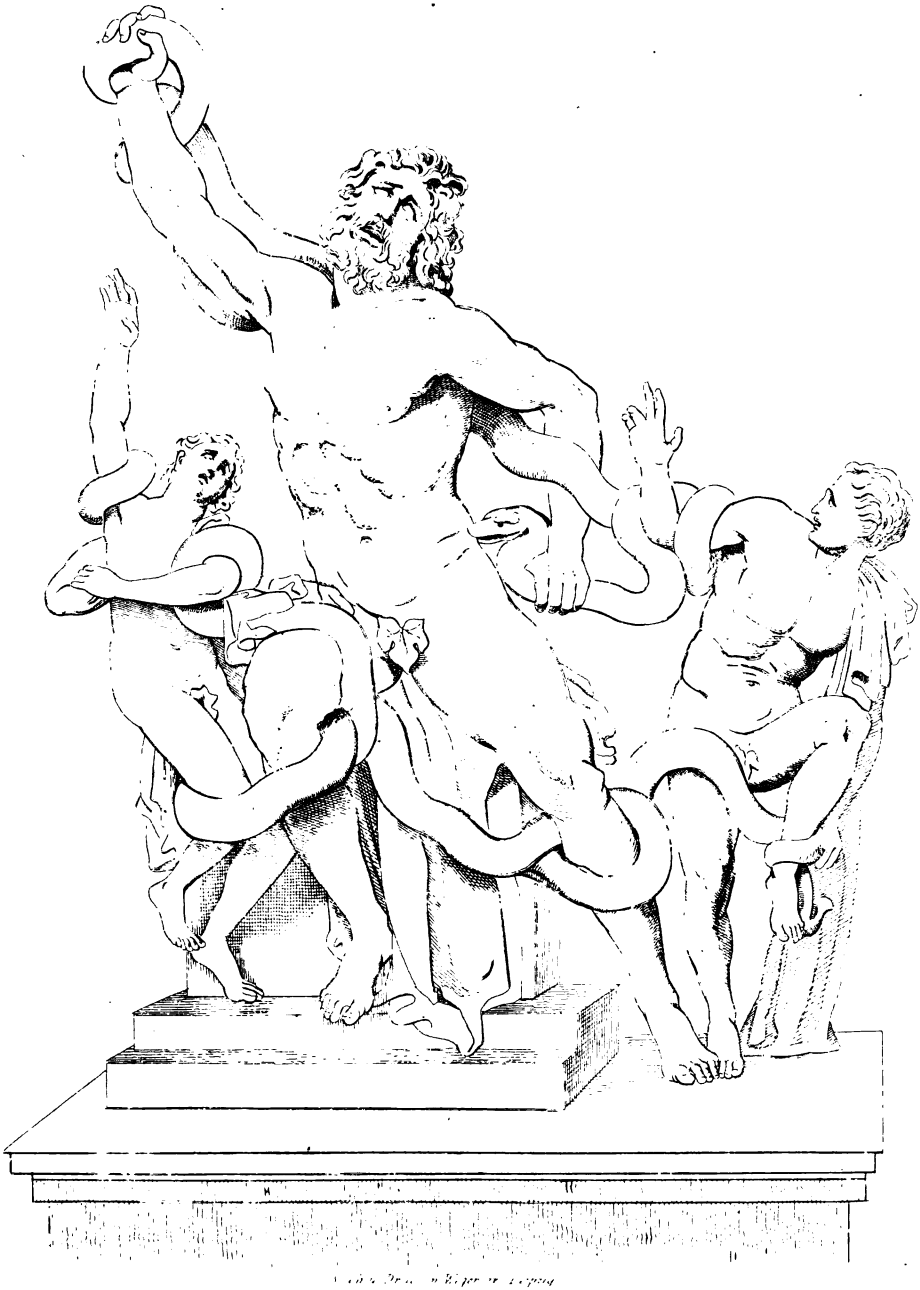
Erster Band in 2 Abtheilungen. gr. 8. geh. 4 Thlr. 20 Ngr.

Zweiter Band. gr. 8. geh. 3 Thlr. 10 Ngr.

Die Episteln des Horatius
Flaccus.
Lateinisch und deutsch mit Erläuterungen
von
F. S. Feldbausch.

Zwei Bände. 8. Geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Diese treffliche Bearbeitung der Episteln des Horatius ist vorzugsweise für einen Kreis von gebildeten Lesern bestimmt, die eine harmlose, aber nicht gehaltleere Unterhaltung in Mußestunden suchen, welche ihnen aus einem der Sprach- und Alterthumsforschung fern liegenden Berufe übrig bleiben.



Die

Gruppe des Laokoon

oder über den

kritiſchen Stillſtand tragiſcher Erſchütterung.

Von

Dr. Ph. Jak. Wilhelm Henke,
Proſector und Privatdocenten in Marburg.

Mit einem Stahlſtich.

Leipzig und Heidelberg.
C. F. Winter'ſche Verlagshandlung.
1862.

FA 4986.2
~~FA 136.4.39~~

Gift of
William Endicott, Jr.

„In any sculptural object, there should be a moral standstill, since there must of necessity be a physical one."

„In the Laocoon the horror of a moment grew to be the Fate of interminable ages."

Hawthorne.

„Herb ist des Lebens innerster Kern." Der stärkste Puls der Seele ist der Schmerz. Die Freude ist für den Augenblick. Die schmerzlichen Eindrücke geben uns die unvergänglichsten Schätze der Erinnerung. Der Eindruck des Schmerzes ist es auch, durch den die Kunst die erhabensten Stimmungen zu erwecken im Stande ist. Die Frage nach der Art, wie dies besonders in der tragischen Kunst erreicht wird, hat deshalb die größten Denker über das Wesen der Kunst am meisten beschäftigt. Sie gehört aber auch zu den schwierigsten Problemen. Schiller hat einmal geäußert, daß die Wahrnehmungen, welche man von den bildenden Künsten hernimmt, auch in der Poesie viel aufklären können. Dies ist ebenso richtig wie, daß die Psychologie aus der Physiologie viele Belehrung schöpfen kann. So wird es auch zum Verständniß der Erscheinungsform des Schmerzes in der Kunst beitragen, wenn man sie zunächst, statt in der schwer zu zergliedernden Composition der Tragödie, an dem handgreiflicheren Beispiele eines plastischen Kunstwerkes zu erkennen versucht, wo man sich statt auf Beleuchtung von Ideen und Stimmungen, auf die feste Basis der Anatomie und Physiologie zurückbeziehen kann. Denn, wenn sich so aus der Verknüpfung sinnlich erkennbarer Eindrücke ein Gesetz ergiebt, das sich auch auf die Anordnung der übersinnlichen tragischen Eindrücke übertragen läßt, so ist man sicherer, daß es nicht aus zufälligen Beziehungen des Inhaltes abgezogen, sondern in der nothwendigen Erscheinungsform des Schmerzes begründet, also für das eigentlich Wirksame der Kunst von wesentlicher Bedeutung ist. Das bekannteste und glänzendste Beispiel, welches uns die

klaſſiſche Bildhauerei zu dieſem Zwecke darbietet, iſt die Gruppe des Laokoon, in der die körperliche Darſtellung eines großen Schmerzes durch die Anknüpfung an einen ſelbſt rein körperlichen Schmerz begünſtigt iſt.

Dies wunderbare Werk gehört in die Nachblüthe der griechiſchen Bildhauerei, wenn auch ſein Alter nicht mit Sicherheit bekannt iſt. Es rührt von drei gemeinſam arbeitenden Künſtlern aus Rhodos her, von denen aber jedenfalls einer die beiden andern ebenſo überragt haben muß, wie die Hauptfigur der Gruppe die beiden Nebenfiguren. Denn die großartige Einheit des Gedankens einer ſolchen Compoſition kann nicht aus Theilung der Arbeit, ſondern nur in einem großen Geiſte entſprungen ſein. Wahrſcheinlich waren Polydoros und Athanadoros Gehülfen, und vielleicht auch Söhne des Ageſandros. Die Gruppe galt nach dem Zeugniſſe des Plinius bereits im Alterthume für ein unübertroffenes Meiſterwerk. Michel Angelo, der ſie nach ihrer Wiederauffindung mit zuerſt ſah, nannte ſie nur das Wunder der Kunſt. Die neuere, beſonders die klaſſiſche deutſche Literatur hat nach dem Vorgange von Visconti, Winkelmann und Leſſing ihr Anſehen ſehr hoch geſtellt und ſie als ein klaſſiſches Muſter allgemein bekannt gemacht. Goethe nennt ſie „das geſchloſſenſte Meiſterwerk der Bildhauerarbeit“, und Schiller findet in ihr „ein Maaß für das, was die bildende Kunſt der Alten im Pathetiſchen zu leiſten vermochte“ [1]).

Die Sage, welcher der Gegenſtand der Gruppe entlehnt iſt, hatte ſchon Sophokles in einer Tragödie behandelt, die aber verloren gegangen iſt. Bei uns iſt ſie vornehmlich bekannt durch die Erzählung des Virgil, mit deren Faſſung derſelben die Gruppe weſentlich übereinſtimmt. Laokoon, Sohn des Priamos, Prieſter des Apollon, warnte die Trojaner, das hölzerne Pferd, das die Zerſtörer ihrer Stadt in ſeinem Innern barg, nicht in dieſelbe aufzunehmen, und als er den Speer in die Seite des Koloſſes ſtieß, hörte man das Erz der darin verſteckten Bewaffneten dröhnen. Als er kurz nachher mit ſeinen

beiden Söhnen am Altare des Neptun ſtand, um ein Dankopfer wegen der Abfahrt der Griechen zu verrichten, ließen die Götter, um jene Warnung, die Troja hätte retten können, unwirkſam zu machen (oder nach der alten griechiſchen Verſion der Sage zur Strafe für einen alten Frevel des Laokoon) zwei Ungeheuer aus dem Meere aufſteigen, die Vater und Sohn erwürgten. Die Gruppe zeigt uns dieſes Unheil in dem kritiſchen Moment, in dem für Laokoon die Abwehr vergeblich wird, da er die eine Schlange nicht mehr hindern kann, ihm den tödtlichen Biß zu verſetzen.

Bekanntlich iſt der Gedanke nicht neu, gerade dieſes Kunſtwerk zum nächſten Gegenſtande einer auf allgemeinere Reſultate hinzielenden Betrachtung zu machen, da Leſſing in ſeiner klaſſiſchen Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poeſie von Bemerkungen über den Laokoon ausgegangen iſt, und ſie deshalb auch nach demſelben benannt hat. Der Grundgedanke, welchen er durchführt, iſt, daß die bildende Kunſt in ihren ruhig vor dem Auge verharrenden Werken nur das im Raume neben einander beſtehende, nicht das in der Zeit nach einander erfolgende zur Darſtellung bringen kann, die Poeſie dagegen umgekehrt dem Verlaufe eines ſtetigen Fortſchrittes in der Zeit folgend nichts im Raume neben einander gleichzeitig vorzuſtellendes durch Schilderung anſchaulich machen kann. Es ergiebt ſich ſo die doppelte Forderung der Einfachheit des Augenblickes auf der einen und der Einfachheit der ſichtbaren Merkmale auf der anderen Seite. Dieſen Gegenſatz dürfen wir nicht vergeſſen, wenn wir andererſeits aufſuchen wollen, was, abgeſehen von ihm, gemeinſames in der Art iſt, wie in beiden Gebieten verwandte Eindrücke zu Stande kommen. Denn wir würden ſonſt Gefahr laufen durch ſchiefe Analogieen in alte Irrthümer zurückzufallen. Wir können auch um deswillen ſehr gut die Betrachtung, die uns zu einem neuen Ziele führen ſoll, doch an jene frühere anknüpfen. Dies wird, wenn wir ſie zuvörderſt von dem plaſtiſchen Werke hernehmen wollen, um ſo

weniger überflüſſig ſein, da Leſſing bei dieſem nicht lange ſtehen geblieben iſt, ſondern die Poeſie und die Ausſcheidung des in ihre Grenzen nicht gehörigen zum Hauptaugenmerk genommen hat. Die bildende Kunſt begünſtigt aber gerade durch die Beſchränkung, an die ſie gebunden iſt, das Heraustreten des Gemeinſamen in der Art, wie die Haupteindrücke, insbeſondere der erhabene des Schmerzes, auf beiden Gebieten zu Stande kommen.

In der Wirklichkeit, in der Natur wird alles Große und Schöne dadurch vollendet, daß die trägen Maſſen durch treibende Kräfte in Bewegung geſetzt werden. Im Geiſte, in der Kunſt wird umgekehrt der ununterbrochene Fluß der vorübergehenden Eindrücke in feſten Formen wieder zum Stillſtand gebracht, um ein Abbild der einheitlichen Vollendung zu werden, die der Menſch als ſeiner eigenen veränderlichen Natur zu Grunde liegend anzuſehen liebt.

„Was die Natur auf ihrem großen Gange
„In weite Fernen auseinander zieht,
„Wird auf dem Schauplatz, im Geſange
„Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.“

In der bildenden Kunſt iſt dies ſchon durch die Art der Darſtellung geboten, weil ihre Werke ſtill ſtehen. Die Poeſie folgt äußerlich dem Gange der Natur, indem ſie das Lebende auch ſucceſſiv vor der Phantaſie vorüberſchweben läßt; aber auch ſie ſoll bleibende einheitliche Eindrücke hervorbringen, muß alſo in dem Fluſſe ihrer Darſtellung Ruhepunkte erkennen laſſen, in denen der Geiſt den Gegenſtand auffaſſen kann, als wenn er ſtill ſtände. Solche Ruhepunkte geben der Wirkung ganzer fließender Vorſtellungsreihen erſt ihre dem Kunſtwerk eigenthümliche Bedeutung, indem ſie dieſelbe zuſammenfaſſen, und ſo die nothwendige Einheit im Mannichfachen herſtellen. Dieſe Ruhe, die in der bildenden Kunſt als alleiniger von ihr darſtellbarer Zuſtand daſtehen, in der Poeſie als Kernpunkt ihrer Wirkung hervortreten ſoll, kennzeichnet vor allen anderen die

erhabenen Eindrücke des Schmerzes in der tragischen Kunst. Um nun dies als in der Natur ihrer Einwirkung auf den menschlichen Geist, begründet aus der Darstellung des Schmerzes, im Laokoon nachzuweisen, müssen wir uns erstens klar machen, wie im Laokoon ein Stillstand im Schmerz durch die Natur der plastischen Darstellung geboten und auch wirklich aufgefaßt ist; zweitens, wie aber auch gerade darauf der große erhabene Eindruck des Schmerzes in diesem Werke beruht; und drittens, wie demgemäß die Erscheinung des Schmerzes auch in der Poesie, wo jene äußere Nöthigung wegfällt, namentlich in der Tragödie unter der Form eines Stillstandes auftreten muß, um einen ebenso erhabenen Eindruck zu machen.

Bei Lessing war der Laokoon mehr nur Ausgangspunkt der Untersuchung, der im Verlaufe derselben mehr und mehr zurücktritt, den Erörterungen über die Poesie fast nur als Folie dient. Goethe hat ihm später einen Aufsatz gewidmet, der ausschließlicher auf eine feine Beobachtung der Gruppe gegründet, manche sehr treffende Bemerkungen über dieselbe enthält. Dagegen sind die allgemeinen Betrachtungen, die er daran knüpft, nicht von fern mit jener klassischen Musterstudie der Kritik zu vergleichen, nur spielend hingeworfene Ideen. Sie haben trotzdem oder vielleicht gerade darum neuerdings mehr eingehende Anerkennung gefunden als Lessing's strenge Gedankenarbeit. Namentlich hat es Vischer bequem gefunden, sich verschiedene mehr blühend klingende als klar gedachte Andeutungen allgemeiner Sätze zur Ausschmückung seiner Deductionen, durch die er Lessing's Auffassungen leicht bei Seite zu schieben meint, aus Goethe's Arbeit anzueignen. Goethe selbst hat dieselbe sehr fein bescheiden eingeleitet: „Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen,

es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerkes als über dasselbe geschrieben." Diese Verwahrung gegen eine übertriebene Erwartung erschöpfender Beleuchtung kann ich mir um so mehr aneignen, da ich mir nur vorgesetzt habe, von dem Eindrucke, den Jeder, der für diese erhabene Richtung der Kunst überhaupt Sinn hat, vom Laokoon aufnimmt, die Grundbedingungen hervorzukehren, auf denen die Größe und künstlerische Einheit desselben wesentlich beruht.

Den Ausgangspunkt der Gedanken von Lessing, aus denen ich in der Folge wieder die meinigen herzuleiten denke, bildete die Prüfung einer Aeußerung von Winkelmann. Dieser hatte in seiner sinnig feinen Schilderung des Laokoon nachzuweisen versucht, daß der Ausdruck des Schmerzes bei ihm gemildert erscheine, und hatte den Grund hiervon darin gesucht, daß die Griechen auch beim heftigsten Affecte stets noch eine große und gesetzte Seele haben erkennen lassen wollen. Lessing bestritt nicht die Wahrnehmung, daß der Ausdruck des Schmerzes bei Laokoon nicht auf seiner höchsten Stufe erscheine; sondern nur den Grund der Mäßigung wollte er nicht mit Winkelmann in einem Charakterzuge des griechischen Geistes, sondern in den besonderen Gesetzen der bildenden Kunst finden. Insbesondere hatte Winkelmann Gewicht darauf gelegt, daß Laokoon in der Gruppe nicht wie in der Erzählung des Virgil schreie, sondern nur leise und unterdrückt seufze. Lessing hob dagegen hervor, daß auch die Griechen in poetischen Werken ihre Helden schreien lassen, daß z. B. gerade der Philoktetes des Sophokles, den Winkelmann der edlen Ruhe wegen, mit der wir den Griechen das Leiden tragen zu sehen bewundern, zum Vergleich herbeigezogen hatte, seinem Schmerz in lauten Klagen Luft macht, daß bei Homer Götter und Helden laut schreien. Also, schließt Lessing, fanden es die Griechen, die nirgends die Natur zurückdrängten, nicht unwürdig, wenn auch Helden den Schmerz zu dem menschlich

natürlichen Ausdrucke des Schreiens kommen lassen. Er suchte dagegen zu beweisen, daß nur die bildliche Darstellung dies nicht habe zulassen können. Der erste Grund hierfür war der, daß die bildende Kunst streng an das Gesetz der Schönheit gebunden sei und daß sie deshalb den Ausdruck mildern müsse, weil die stärksten Grade des Ausdruckes, wie eben das Schreien, nicht schön aussehen. Wir wollen diesen Grund vorerst bei Seite lassen. Lessing thut es auch selbst, und indem er vorerst zugiebt, daß man neuerdings Ausdruck und Wahrheit allein, auch abgesehen von reiner Schönheit, zum Gesetz der Kunst habe erheben können, so sucht er auch vom Standpunkte dieser allgemeineren Voraussetzung noch andere Gründe zu finden, weshalb gerade die bildende Kunst den Laokoon nicht schreiend habe darstellen können. Er stützt sich dabei auf die Nöthigung, die dem bildenden Künstler obliegt, für die Darstellung einer Begebenheit nur Einen Moment aus derselben zu wählen, und leitet hieraus noch zwei Gründe ab, weshalb Laokoon im Bilde nicht schreien dürfe: erstens, daß der Moment der stärksten Entladung für den Eindruck nicht fruchtbar genug sei, und zweitens, daß er für eine ruhige Auffassung zu flüchtig sei.

Ich will zuerst den letzten von diesen Gründen beleuchten und durchzuführen versuchen, ehe ich es wage, meine Bedenken gegen die beiden vorhergehenden zu äußern. Denn jener ist gerade neuerdings in seiner formalen Bedeutung durchaus nicht genügend anerkannt, und die Nachweisung derselben führt mich am besten auf das, was ich zuerst zu zeigen habe, die Ruhe des im Laokoon aufgefaßten Momentes.

Lessing sagt mit Bezug auf den Moment, den der Künstler zur Darstellung auswählt: „Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein

können; alle ſolche Erſcheinungen, ſie mögen angenehm oder ſchrecklich ſein, erhalten durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtande ekelt oder grauet.“ Deshalb alſo ſoll Laokoon nicht ſchreiend, ſondern ſeufzend gezeigt werden.

Es ſcheint nun bei einer oberflächlichen Betrachtung gerade der Laokoon nicht geeignet, die Forderung, daß ein Moment der Ruhe allein Gegenſtand einer plaſtiſchen Darſtellung ſein könne, als berechtigt erkennen zu laſſen. Denn er iſt in einer Lage dargeſtellt, die man ſich gewiß nicht lange beſtehend denken kann, die offenbar einer Reihe von ſehr unruhigen leidenſchaftlichen Affectsäußerungen angehört. Die ſpäteren Schriftſteller haben deshalb auch dieſe Sätze Leſſing's und ſeine Anerkennung des Laokoon nicht zu vereinigen gewußt. Die Einen haben das Geſetz der Ruhe für die Plaſtik anerkannt, ſind aber dann gleich weiter gegangen, ſolche Darſtellungen affectvoller Situationen, wie der Laokoon eine iſt, von dem Gebiete dieſer Kunſt überhaupt auszuſchließen. So hat z. B. Hegel auseinandergeſetzt, die Bildhauerei dürfte nicht ſo darſtellen, „wie wenn Menſchen durch Hüon's Horn mitten in Bewegung oder Handlung verſteinert oder gefroren wären.“ Er will dann aber auch nur eine „Geberde, die auf ein charakteriſtiſches Handeln allenfalls hindeuten kann“, als zuläſſig anerkennen, und ſie ſoll nur ein Beginnen oder Aufhören, eine Intention zur Handlung oder ein Zurückkehren zur Ruhe bezeichnen. Damit wäre denn freilich wohl dem Laokoon das Urtheil geſprochen. Denn, wenn man ſeinen Ausdruck auch mit Winkelmann und Leſſing als gemäßigt anerkennen wollte, ſo wäre er doch immer viel zu ſtark, als daß man ſagen könne, die Geberde deute nur allenfalls auf Action hin. Von Anderen dagegen iſt jener Hauptſatz Leſſing's über die Grenzen der bildenden Kunſt ganz verworfen, und der Laokoon gerade als Beiſpiel gerühmt worden, daß auch das Vorübergehendſte darſtellbar ſei. Goethe geht ſo weit,

für Darstellungen dieser Art das gerade Gegentheil zu behaupten wie Lessing. Er verlangt, daß ein vorübergehender Moment gewählt sei, und findet dies in der Gruppe des Laokoon verwirklicht, sie sei „ein fixirter Blitz, eine Welle versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt." Dieser Ansicht Goethe's schließen sich viele neuere Autoren an; z. B. Feuerbach meint, wenn das Vorübergehende nicht dargestellt werden solle, bleibe ja nichts übrig, als das Ewige, denn Alles im Leben sei vergänglich; und Vischer erklärt es für eine unerträgliche Beschränkung, wenn die bildende Kunst nicht auch das ganz Vorübergehende sollte darstellen können, und beruft sich ebenfalls deswegen auf das Muster des Laokoon.

Ich will nun zuerst der letzteren Ansicht gegenüber beweisen, daß eine im Gange befindliche Bewegung nicht bildlich darzustellen ist, sodann zeigen, wie trotzdem eine bewegte Begebenheit durch bildliche Darstellungen zur Anschauung gebracht werden kann, und endlich, daß dies im Laokoon wirklich der Fall ist.

Wenn wir fragen, ob das rein Transitorische, also das sich eben Bewegende für das Auge dargestellt werden kann, so müssen wir auf die physiologische Zergliederung der Art, wie das Auge Eindrücke aufnimmt, zurückgehen und fragen, ob ein sich bewegender Gegenstand gesehen werden kann. Denn die Kunst kann uns nur dadurch einen Gegenstand vorstellig machen, daß sie den Eindruck nachahmt, den er auf uns machen würde, wenn er wirklich wäre. Man kann nur malen, was man sehen kann.

Das einfachste Beispiel eines Gegenstandes, den wir sehen können, ist ein einfacher heller Punkt, der still vor uns dasteht. Unser Auge ist, ähnlich einem Kasten, in welchen durch eine Glaslinse Bilder der wirklichen Gegenstände zum Photographiren auf eine Fläche projicirt werden, so eingerichtet, daß alle Lichtstrahlen, die von Einem bestimmten Punkte ausgehend in dasselbe eindringen, im Hintergrunde desselben auch in Einem bestimmten Punkte der Netzhaut wieder vereinigt werden und diesen beleuchten.

Die Netzhaut ist die Ausbreitung der Enden aller Sehnervenfasern. Wird nun durch das Licht, das von Einem hellen Punkte ausging, Ein Punkt der Netzhaut beleuchtet, so wird Ein Sehnervenfasernende in Erregung versetzt. Die Erregung eines Sehnervenfasernendes zum Centrum fortgepflanzt bringt die Vorstellung eines hellen Punktes hervor, den wir je nach der Lage des erregten Punktes im Auge in einer bestimmten Richtung vor uns liegend zu denken gewohnt sind. So sehen wir die Sterne am Himmel als helle Punkte. Wenn nun aber ein heller Punkt sich vor unserem Auge bewegt, so wird zwar in jedem Augenblicke auch nur Ein Punkt der Netzhaut beleuchtet, Ein Sehnervenfasernende erregt. Wenn aber das Auge der Bewegung nicht gleichmäßig folgen kann, so ändert der Punkt seine Stellung gegen dasselbe, und die Erregung trifft nacheinander eine Reihe verschiedener Nervenfasernenden, wir sehen den hellen Punkt nacheinander an einer Reihe verschiedener Stellen. Der Eindruck, den wir durch Erregung einer Sehnervenfaser erhalten, erlischt nicht ganz momentan, wenn die Erregung des Endes derselben aufhört. So geschieht es, daß, wenn das Bild des hellen Punktes über eine Reihe von Punkten der Netzhaut schnell hinläuft, mehrere Fasern noch gleichzeitig in Erregung sind, und also eine zusammenhängende Reihe von hellen Punkten vor uns erscheinen lassen. Wir sehen den Punkt nicht mehr als Punkt, sondern als eine helle Linie, die den Weg bezeichnet, welchen er durchläuft. So z. B. sehen wir den Funken des Blitzes, der aus einer Wolke hervorspringt, niemals in seiner natürlichen Kleinheit, sondern in der ganzen Ausdehnung der zackigen Bahn, die er in einem kurzen Zeitabschnitte zurücklegt.

Ich will nun nicht die Frage erheben, ob es zulässig ist, einen Blitz zu malen, sondern nur, wie man es macht, wenn man es für zulässig hält. Man malt nicht einen hellen Punkt, wie der Blitz doch einer ist. Denn das würde jeder Beschauer nicht für einen Blitz, sondern für einen Stern ansehen. Sondern

man malt eine helle Linie. Denn als ſolche würde man ihn wirklich ſehen. Man malt alſo den bewegten Gegenſtand zugleich an vielen Orten, weil man ihn, wenn er ſich wirklich bewegte, zugleich an vielen Orten ſehen würde. So kann man ſich beim Blitz helfen. Beim Wetterleuchten ſchon nicht. Geibel läßt ſeine Brunhild, wo ſie die Verſenkung in den Eindruck alter Erinnerung ausdrücken will, bildlich ſagen, ſie ſtarre mit offenem Auge in den Glanz eines Wetterleuchtens. Die Verſe klingen ſchön, aber das Bild iſt falſch. Man kann das Wetterleuchten nicht anſtarren, denn dazu gehört Zeit. Deshalb kann man es auch nicht malen. Denn was man im Bilde anſtarren und ſich dabei als wirklich vorſtellen ſoll, müßte man auch, wenn es wirklich wäre, anſtarren können. Dies gilt natürlich im Grunde auch für den Blitz; und man kann ihn nur eher in dem Bilde einer hellen zackigen Linie erkennen, weil dies eine ſo einzige Erſcheinung iſt. Wenn wir uns nun aber ſtatt eines einfachen hellen Punktes oder Scheines einen zuſammengeſetzten Gegenſtand vor unſerem Auge in Bewegung denken, ſo wird es alsbald einleuchten, daß der Eindruck hiervon nicht durch die Kunſt wiedergegeben werden kann.

Das Bild, das unſer Auge von einem zuſammengeſetzten Gegenſtande aufnimmt, iſt ſelbſt zuſammengeſetzt aus der gleichzeitigen geringeren oder ſtärkeren Erregung vieler Nervenfaſerenden durch das Licht, das von vielen mehr oder weniger hellen Punkten des Gegenſtandes ausgeht. Die Fläche des Geſichtsfeldes, auf der ſich in unſerer Vorſtellung die Bilder der Gegenſtände ausbreiten, wird mithin durch nebeneinanderliegende hellere und dunklere Partien, die ſich einander begrenzen, bedeckt. Bewegt ſich nun der Gegenſtand vor dem Auge, ſo kommt, wie beim Blitze, das Licht, das von jedem einzelnen Punkte ausgeht, nacheinander auf eine Reihe verſchiedener Netzhautpunkte, nun aber nicht, wie bei dem einfachen ſehr hellen Funken, der über die dunkle Wetterwolke dahinzuckt, auf ſolche, wo ſo gut wie keine Beleuchtung (im Vergleich mit dieſer ſtarken)

unmittelbar vorher war und unmittelbar nachher ſein wird, wo alſo der Eindruck eine Weile rein für ſich beſtehen bleiben kann, ſondern auf ſolche, wo kurz vorher andere Erregungen einwirkten, und ſogleich die Einwirkung anderer nachfolgen wird, ſo daß ſich ihre fortbeſtehenden Eindrücke mit einander vermiſchen. So wird das Bild eines vor unſerem Auge ſich bewegenden Gegenſtandes über unſer Geſichtsfeld gleichſam hingewiſcht. Sollte alſo dieſer Eindruck im Bilde nachgeahmt und z. B. ein Menſch gemalt werden, wie er eben von einem Baume herunter fallend durch die Luft fliegt, ſo müßte ſein Bild, wie der Funken des Blitzes, an einer ganzen Reihe von Stellen zugleich übereinander hingemalt oder durch eine Strecke der Bahn, die er zurücklegt, hin ausgewiſcht werden. Dabei könnte dann ſein Bild an keiner Stelle rein und deutlich erſcheinen, wie man ihn auch in Wirklichkeit während des Fallens nicht deutlich ſehen würde. Wenn man ihn aber, wie das wohl geſchieht, einfach mitten in der Luft hinmalt, ſo kann man wohl ſchließen, daß er da, wenn er kein Hexenmeiſter iſt, nicht ſo hängen bleiben wird; aber das iſt dann ebenſowenig eine künſtleriſche Nachahmung eines als wirklich vorzuſtellenden Eindruckes, als wenn man um den Blitz zu malen mitten am Himmel einen hellen Punkt hinſetzte.

Es macht hierbei im Allgemeinen keinen Unterſchied, daß nicht alle Bewegungen, die man könnte malen wollen, die Geſchwindigkeit des Blitzes oder auch nur eines hoch herunter fallenden Menſchen haben. Denn da die Fortdauer des Geſichtseindrucks ſich etwa auf ein Achtel einer Secunde beläuft, ſo wird er auch bei ſehr langſamem Fortrücken auf dem Geſichtsfeld eine ſo große Fläche deſſelben gleichzeitig mit anderen treffen, daß die daraus entſtehende Verwiſchung der Bilder eine klare Auffaſſung derſelben unmöglich macht. Nur dann findet eine Ausnahme ſtatt, wenn das Auge der Bewegung des Gegenſtandes folgen kann, ſo daß ſein Bild auf derſelben Stelle der Netzhaut bleibt. Dann ſehen wir ihn beſtändig deutlich und wiſſen nur, daß er ſich bewegt, weil wir wiſſen, daß wir

unſere Augen bewegen (daher wir uns bekanntlich auch täuſchen und den Eindruck haben können, als bewegten wir ſelbſt uns, wenn wir in ein vorbeifließendes Waſſer ſehen). Dazu gehört aber außer einer mäßigen Geſchwindigkeit und einer vollkommenen Regelmäßigkeit der Bewegung auch noch der ſeltene Umſtand, daß der ganze Gegenſtand, den wir überſehen, in ſeinen einzelnen Theilen unbeweglich bleibt, indem ſie nur gemeinſam fortrücken. Denn wenn ihre Theile ſich verſchieden bewegen, können wir ſtets nur einem mit den Augen folgen, und die Bilder der anderen werden ſich verwiſchen. So kann man einem Eiſenbahnzug aus einer hinreichend großen Entfernung mit den Augen geradeaus vorwärts folgen und ihn alſo, trotzdem daß er ſich bewegt, deutlich ſehen, nur die Räder nicht. Denn ihren drehenden Bewegungen kann man nicht mit den Augen folgen. Daher kann denn auch z. B. der Zug der Wolken am Himmel, ein fliegender Vogel, oder ein Schiff, das durch die Wellen ſtreicht, gemalt werden, denn wir würden ſie auch in der Wirklichkeit deutlich ſehen können, und glauben ihnen auch im Bilde mit den Augen zu folgen. Daß wir die Augen nicht bewegen, davon können wir leicht abſehen; denn wir bewegen ſie auch im Leben nur ſo gut wie unbewußt. Nur darf der ſich bewegende Gegenſtand nirgens den Rand eines anderen als ſtillſtehend zu denkenden, oder das Ende des ganzen Bildes zu nahe berühren. So kann auch ein durch die Luft ſchwebender Engel, der ſich ſonſt nicht bewegt, gemalt werden. Dieſe Möglichkeit, eine bewegte Figur durch wirkliches oder eingebildetes Folgen mit den Augen deutlich aufzufaſſen, beſchränkt ſich aber auf ſeltene Fälle, da die Bewegungen der Menſchen und Thiere auf dem feſten Erdboden ſtets mit verſchiedenen Bewegungen der einzelnen Theile des Körpers zu Stande kommen, und auch dieſe ſeltenen Ausnahmsfälle kommen nur in der Malerei zur Anwendung, die durch Rahmen und Hintergrund den Ort der Vorſtellung von den Umgebungen ablöſt, während die Werke der Bildhauerei immer auf demſelben feſten Boden mit dem Beſchauer ſtehen,

ſich alſo auch gegen ihn ſelbſt nicht ſcheinbar bewegen können, wenn ſie es nicht wirklich thun.

Trotzdem werden nun aber Vorſtellungen der mannichfachſten Bewegungen von Menſchen und Thieren von der Bildhauerei wie von der Malerei vielfach mit entſchiedenem Erfolg zur Darſtellung gebracht; und es fragt ſich, wie dies dem bisher Auseinandergeſetzten gegenüber möglich iſt. Zerlegen wir die Bewegungen, die wir im Leben kennen, von denen wir gewiſſe ſinnliche Vorſtellungen haben und in bildlichen Nachahmungen wiedererkennen, ſo finden wir, daß ſie gerade in dem, was uns ihre klare Auffaſſung unmöglich machen würde, in dem Wechſel der Bewegungen einzelner Glieder gegeneinander, nicht ununterbrochen fortlaufen, ſondern aus einem Wechſel von Abſchnitten rein tranſitoriſcher Stellungsveränderung mit dazwiſchen tretenden Wende- und Ruhepunkten hervorgehen. Die Zeitabſchnitte, während welcher die Bewegungen in vollem Gange ſind, ſind auch zugleich diejenigen, in denen ſie unmöglich angehalten werden können, weil die einzelnen Theile ſich in unhaltbaren Lagen gegeneinander befinden. Die Momente des Stillſtandes oder Umwendens der Bewegung der einzelnen Theile gegeneinander ſind es zugleich, in denen man, wenn man will, die ganze Bewegung anhalten kann. Dieſe ſind es nun auch, in denen wir die Umriſſe der einzelnen Theile deutlich erkennen. Die Stellungen, welche ſie in dieſen Momenten einnehmen, faſſen wir auf und kennen ſie. Dieſe Ruhepunkte der Bewegung ſind es deshalb auch, welche wir in bildlicher Nachahmung ruhig anſchauen können, und die wir dann doch als Repräſentanten eines Verlaufes von mit ihnen abwechſelnden Bewegungen erkennen, weil wir aus der Erfahrung wiſſen, daß es keinem Menſchen oder Thiere einfällt, gerade dieſe Stellungen anders als in dieſem Zuſammenhange anzunehmen. Die anderen aber, die während des unaufhaltſamen Stellungswechſels vorkommenden Stellungen der Theile faſſen wir gar nicht auf, ſo oft ſie auch an unſerem Auge vorübergehen, und würden ſie alſo

auch im Bilde nicht als etwas im Leben Vorkommendes erkennen.

Ein geläufiges Beispiel mag dies deutlich machen, die Frage, wie ein gehender Mensch bildlich darzustellen ist. Wie Goethe aus einer allgemeinen Betrachtung darauf verfallen konnte anzunehmen, die Bewegung könne nur durch Auffassung eines möglichst vorübergehenden Momentes repräsentirt werden, ist wohl erklärlich. Wie aber ein Anatom dieses Gesetz auf die physiologisch bekannten Bewegungen des menschlichen Körpers anwenden und doch festhalten konnte, ist unbegreiflich, zumal da er zuerst einen ganz richtigen Weg der Behandlung dieser Frage einschlägt. Hätte doch Herr Professor Harleß dabei stehn bleiben wollen, ganz einfach nur die Reihe der beim Gehen vorkommenden Stellungen des Körpers, die wir den Brüdern Weber verdanken, mit Ueberlegung anzusehen, statt sich selbst für seine Sätze eine wüste Menge von Beispielen zu machen, die sämmtlich Nichts beweisen. Denn aus dieser Reihe muß natürlich jede Stellung gewählt sein, welche einen gehenden Menschen vorstellen soll. Jede andere ist an sich falsch. Dann hätte er sich weiter ganz einfach fragen müssen, welche von den Hauptarten der Stellung des Körpers, die er selbst aus jener Reihe ausgehoben hat, sich zu einer bildlichen Darstellung eignen[2]). Es giebt deren nämlich zwei, welche beim Gehen beständig mit einander wechseln: einmal solche, in denen der Schwerpunkt des Körpers unterstützt ist, zweitens solche, in denen er es nicht ist. In den ersteren kann man die Bewegung anhalten, da ein Bein oder auch beide unter dem Rumpf stehen und ihn stützen. In den letzteren ist es nicht möglich; denn nur ein Bein berührt den Boden und dieses so weit hinter der Stelle des Weges, über der sich gerade der Rumpf befindet, daß derselbe unaufhaltsam vorwärts fällt und daß man stolpert, wenn das andere Bein verhindert wird rechtzeitig weit genug vorwärts zu kommen, um ihn aufzufangen. Harleß formulirt nun die vorher erwähnte Ansicht Goethe's für den vorliegenden

Fall als erstes seiner Gesetze für die Darstellung der Bewegung dahin, daß der Schwerpunkt des Körpers vor dem Stützpunkte des stemmenden Beines liegen soll; demnach müßte eine Stellung der letzteren Art, in der man im Gehen nicht anhalten kann, zur Darstellung gewählt werden, um eine möglichst lebhafte Vorstellung einer unmöglich in Ruhe befindlichen Figur zu geben. Keinem Künstler ist dies aber jemals eingefallen; und wer die wissenschaftlich richtigen Zeichnungen derselben in jener Weber'schen Reihe sieht, muß den erklärenden Text kennen, um sich zu überzeugen, daß er es hier mit Abbildungen gehender Menschen zu thun hat. Von einem einzelnen Bilde der Art würde Jedermann nicht den Eindruck eines gehenden Menschen aufnehmen, sondern ein ungewisses Schwanken zu erkennen glauben. Dagegen sind es die Stellungen, in denen der Körper über den Füßen ruht und, wenn man will, angehalten werden kann, die wir im Leben auffassen und im Bilde wiedererkennen, und zwar beim einfachen schnellen Gehen die Stellung des kurzen Momentes, wenn der Körper gerade über dem einen eben aufgesetzten Fuße ruht und der andere gleich darauf vom Boden aufgehoben werden wird; denn in diesem Momente sind alle Gelenke im Begriffe eine andere Richtung der Bewegung einzuschlagen und befinden sich momentan alle nahezu in Ruhe. Wir können die Beine in diesem Momente ebenso deutlich sehen wie den Oberkörper, dessen gleichmäßiger Vorwärtsbewegung wir mit den Augen folgen. Wir können deshalb auch im Bilde die deutliche Anschauung mit der Vorstellung des Fortschreitens verbinden. Die Möglichkeit, dieselben zu vereinbaren, ist um so größer, da es diese Stellungen, wie gesagt, auch sind, in denen wir ein momentanes völliges Anhalten der ganzen Bewegung denken können. Dies werden wir namentlich bei Werken der Bildhauerei nicht ganz entbehren können; aber es wird auch hier die Vorstellung nicht ausschließen, daß die Bewegung unmittelbar vorher sehr stürmisch war und gleich als solche wieder fortgehen wird.

Das ſprechendſte Beiſpiel dieſer Art iſt der Borgheſiſche Fechter. Seine Stellung iſt keine unhaltbare; er ruht auf den Füßen, namentlich auf dem rechten. Man kann ſich, ſo wie er ſteht, ruhig hinſtellen; aber man wird es im Leben nie thun. Daher kann man ihn ſo ſtehend anſchauen und ſich denken, daß er momentan anhält; aber man weiß doch, daß er im Rennen iſt. Aehnlich verhält es ſich beim vatikaniſchen Apollon; doch iſt hier das Anhalten nicht ganz ſo flüchtig, denn die Stellung iſt nicht ganz unverändert die im Verlaufe des Gehens vorkommende; das Bein, auf dem er ruht, iſt geſtreckt, während es im Gehen, wenn der Rumpf ſich gerade über ihm befindet, immer etwas gebeugt iſt. Die ganze Figur läßt uns den Sturm der Bewegung erkennen, aus der ihre Stellung mitten herausgegriffen iſt, und iſt doch momentan in völliger Ruhe.

Werke wie die eben erwähnten bewegen ſich in der Darſtellung lebhafter Bewegung an der äußerſten Grenze des der Bildhauerei bei dem in ihr beſonders herrſchenden Geſetze der Ruhe noch Erreichbaren; aber ſie verletzen daſſelbe nicht, können noch völlig rein genoſſen werden. Ein Beiſpiel dagegen von der völligen Verkehrtheit plaſtiſcher Darſtellung eines unhaltbaren Momentes giebt uns die mit Recht nach dem Stier, als der wahren Hauptperſon, benannte Farneſiſche Gruppe. Ich begreife nicht, wie Welcker einen glücklich benutzten flüchtigen Moment des Stillhaltens in ihr erkennen kann[3]), denn der Stier iſt in vollem Sprunge durch die Luft aufgefaßt. Die anderen mitwirkenden Perſonen ſcheinen zwar einzeln betrachtet in ihren Stellungen ſich momentan halten zu können. Bedenkt man aber den Einfluß, den die plumpe Wucht des Thieres im Vorſtürzen auch auf ſie alle (mit Ausnahme der kläglich ſteifen Zuſchauerin, die man von vorn aus nur zwiſchen den Beinen der andern durchſieht) nach dem Zuſammenhang und der Bedeutung ihrer Stellungen ausüben muß, ſo erkennt man, daß das ganze Bild nicht einen Augenblick in Ruhe gedacht werden kann. Daraus folgt aber unmittelbar, daß das Ganze auf

einen unbefangenen Beſchauer unmöglich einen lebendigen Eindruck machen kann, denn es iſt zu unverkennbar klar, daß Geſtalten, die in ſolchen unhaltbaren Stellungen lange genug verweilen, um angeſchaut werden zu können, einen ſtarren Block ausmachen müſſen.

Daſſelbe würde nun vom Laokoon gelten, wenn die Künſtler hätten verſuchen wollen ihn darzuſtellen, wie er eben ſchreit. Denn beim Schreien wird anhaltend und gewaltſam durch Compreſſion des ganzen Rumpfes die Luft hörbar ausgeſtoßen. Darin iſt kein Abſetzen mehr denkbar, oder es hört auf Schreien zu ſein, ebenſo wie das nothwendig vorhergehende Einathmen und das etwa zwiſchen dieſes und das Ausſtoßen eintretende Anhalten noch kein Schreien iſt. Der Frankfurter Philoſoph Schopenhauer hat die Frage, warum Laokoon nicht ſchreit, am prägnanteſten beantwortet durch die Bemerkung, daß die bildende Kunſt nur ſichtbare Gegenſtände darſtellt, das Schreien aber nur durch das Gehör aufgefaßt werde. Man kann nicht zugleich ſeine Aufmerkſamkeit dem Sehen und Hören zuwenden. Sieht man etwas, was darauf deutet, daß nun plötzlich etwas zu hören ſei, ſo wendet ſich die Seele dem Eindrucke des Gehörs zu, und die Illuſion iſt zerſtört, wenn man dann nichts hört. Darin iſt die Schlußfolgerung angedeutet, durch welche ſich aus einer Verallgemeinerung des eben von mir Entwickelten der ganze Stilunterſchied der beiden Hauptarten der Kunſt wie bei Leſſing ergiebt. Das Auge erkennt das im Raum Ausgedehnte, das Ohr das in der Zeit Verlaufende. Für jenes ſtellt die bildende Kunſt dar, für dieſes die redende. Zur Vorſtellung der Bewegung der Gegenſtände gehört Auffaſſung von Raum und Zeit zugleich. Dieſe iſt nur in der Phantaſie möglich. Einen Sinn, der beides klar zuſammen auffaßt, haben wir nicht[4]). Die Kunſt kann uns alſo auch den bewegten Moment nur als hörbar, das Ruhende nur als ſichtbar vorführen. Wer das letztere einſieht, ſollte doch auch das erſtere nicht verkennen[5]).

Wenn es nun aber aus dieſen Gründen eine Ueberſchreitung der Grenzen der Kunſt wäre, wenn Laokoon ſchreiend gebildet wäre, wie kann er dann ſeufzend erſcheinen? Das Seufzen iſt im Allgemeinen auch eine Bewegung, ſo gut wie das Schreien. Es fragt ſich, ob in ihrem Verlaufe ein ruhiger und alſo der Anſchauung faßbarer Moment enthalten iſt. Wir müſſen ſie deßhalb zerlegen.

Das Seufzen iſt ein angeſtrengtes Ein- und Ausathmen. Halten wir uns zunächſt an ein möglichſt einfaches Beiſpiel, wobei nicht innere Zuſtände, ſondern ein rein körperliches Bedürfniß die Veranlaſſung giebt. Wenn wir ſchnell einen Berg hinauflaufen, kommen wir außer Athem, d. h. die Verbrennungsproceſſe, durch welche unſere Muskeln dieſe Arbeit verrichten, wie eine Dampfmaſchine die ihrige durch die Erhitzung des Dampfes, werden ſo plötzlich geſteigert, daß nicht entſprechend ſchnell eine vermehrte Zufuhr von Sauerſtoff zum Blut und Abgabe von Kohlenſäure aus demſelben durch das gewöhnliche Athmen, das ohnehin beim Laufen etwas gehindert iſt, unterhalten werden kann. Das Bedürfniß nach Luft, das gewöhnlich, ganz ohne empfunden zu werden, die Bewegungen des Athmens von ſelbſt in Gang erhält, macht ſich unangenehm bemerklich. Wir bleiben ſtehen und holen mit geöffnetem Mund tief und langſam Athem, und ſtoßen ihn dann etwas ſchneller und meiſt etwas hörbar wieder aus, um daſſelbe mehrmals zu wiederholen, bis die verſäumte Erfriſchung des Blutes nachgeholt iſt, und alſo das gewöhnliche Athmen dann wieder ausreicht. Zwiſchen Einathmen und Ausathmen iſt aber ſtets ein kleiner Stillſtand, und ganz beſonders iſt es nun bezeichnend für den Seufzer, daß dieſer Stillſtand ſtärker hervortritt. Man möchte gern dem Bedürfniß, die verſäumte Reſpiration nachzuholen, mit Einem Zuge genügen und ſtrengt ſich deßhalb an, die Bruſt ſo weit als möglich auszudehnen, um ſo viel Luft als möglich in dieſelbe aufzunehmen. Auch wenn man ſchon fühlt, daß dies nicht mehr weiter getrieben werden kann, läßt

doch die Anstrengung nicht gleich nach, und so tritt ein Moment des Stillstandes ein, in dem die Muskeln sich noch spannen, um die Ausdehnung noch zu vermehren, die Knochen, Knorpel und Bänder aber nicht mehr nachgeben. In dieser Pause tauscht die Luft hauptsächlich ihre Bestandtheile mit dem Blute aus und wird dann plötzlich wieder ausgestoßen.

Ganz analog ist nun der Zusammenhang, wenn der Seufzer nicht durch eine Muskelanstrengung physiologisch gefordert wird, sondern eine schmerzliche Stimmung oder Empfindung mimisch zum Ausdruck bringt. Kein körperliches Gefühl verbindet sich leichter sympathetisch mit allen möglichen anderen Erregungen, als das gesteigerte Bedürfniß nach frischer Luft. Alle starken Erschütterungen des Gesammtzustandes der Gefühlssphäre, Schrecken und Freude, Kummer und Lust, werden von mehr oder weniger athemloser Beklemmung begleitet. Man sagt: „Das Gefühl muß sich Luft machen." Daher sind auch die meisten Bewegungen, die einer starken Erregung Ausdruck geben, im Grunde nur Modificationen im Rhythmus der Respirationsbewegung mit begleitenden Spannungen der Muskeln des Gesichts. So ist denn insbesondere auch die starkzusammengefaßte Respirationsanstrengung des Seufzens der natürliche Ausdruck des gewaltigen Ankämpfens gegen einen übermächtig drückenden Schmerz, und gerade hierfür ist die kritische Pause des Anhaltens der Spannung vor dem Ausstoßen der Luft höchst bedeutungsvoll. Sie ist der eigentlich bezeichnende Moment des Seufzens, denn, wenn man das Ausstoßen desselben hört, so weiß man auch schon, daß er vorbei ist. Dadurch eben unterscheidet sich nun auch das Seufzen vom Schreien in seinem Verhalten der bildenden Kunst gegenüber, obgleich beide als modificirte Respirationen sehr ähnlich verlaufen. Beim Schreien ist der charakteristische Moment, der in der Wirklichkeit zumeist Eindruck macht, der des Ausathmens, also ein Moment der Bewegung, der Unruhe; er wirkt auf das Gehör und kann nicht von der Kunst dem Auge entgegengehalten werden; beim

Seufzen ist es der des Anhaltens vor dem Ausathmen, also ein Moment des Stillstandes, der Ruhe, er läßt uns nichts hören, aber mit den Augen erkennen wir ihn im Leben und im Bilde in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Größe. Ja es kann bei der großen Verwandtschaft beider Vorgänge in Einem Acte der Folge von Ein- und Ausathmen beides enthalten sein. Derselbe Athemzug kann, wenn er nach vollendeter Einathmung stillstehend angeschaut wird, noch als Seufzer erscheinen und hernach als Schrei endigend ausgestoßen werden [6]). So lange sich die Verzerrung des Mundes noch nicht ankündigt, ist auch der Stillstand in voller Inspiration ein Seufzer, selbst wenn er in der Exspiration unmittelbar als Schrei abschließen sollte. Im Aushauchen würde der Seufzer ebenso unabbildbar sein wie der Schrei. Im Stillstand ist er ein ruhiges Bild einer gewaltigen Erregung.

So tritt er uns nun im Laokoon vor Augen. Der erdrückenden Wucht des furchtbar entscheidenden Schmerzes entgegen ist die Brust zur äußersten gewaltsamen Dehnung gehoben, die Wirbelsäule gereckt, der untere Rand des Brustkorbes (die Knorpel der falschen Rippen) vorgetrieben, als wenn er gesprengt werden sollte. Die Muskeln des Unterleibs dagegen, deren Action die Ausstoßung des Seufzers bewirken würde, sind noch nicht in Spannung versetzt, denn sonst würde sich der mittlere Streifen, in dem ein Muskel senkrecht herab verläuft und bei der Exspiration das Brustbein herabzieht, mehr gerade spannen. Ihre Einziehung ist rein passiv durch die übermäßige Hebung der Brust bedingt, wie Winckelmann sehr fein als bezeichnend herausgefühlt hat. Der Mund ist ohne eine besondere, auf Tonbildung deutende Spannung mäßig geöffnet zur Aufnahme und nachher wieder Ausstoßung der Luft. Dies könnte also auch in die anderen Momente des Seufzers gehören, aber im Zusammenhange mit der ganzen Figur trägt es zur Charakteristik wesentlich bei, weil man alles, was zum Seufzen gehört, im Munde zu sehen glaubt, wie alles, was den Blick bedingt,

ſcheinbar nur im Auge liegt. Deshalb redet Leſſing mehr nur vom Munde. Sehr treffend haben nun beide, Winckelmann und Leſſing, den Seufzer als den bezeichnenden Zug der ganzen Situation des Moments ſo ſtark betont. Denn die ganze übrige Haltung des leidenden Mannes iſt von demſelben Charakter kritiſcher Ruhe, der Erſtarrung zwiſchen Steigen und Sinken motoriſcher Energie beherrſcht, wie der Stillſtand in der Pauſe des Seufzers. Derſelbe Ausdruck krampfhafter Erſtarrung im vergeblichen Ringen iſt in der Haltung der Extremitäten mit vollendeter Klarheit ausgebreitet (mag auch vielleicht der eine Arm nicht richtig reſtaurirt ſein). Die Beine haben ſich geſtemmt und gewunden, um den Verſchlingungen zu entweichen und die ganze Geſtalt zu heben; ſie ſind unentfliehbar niedergezwungen. Die Arme haben mächtig angefaßt und ſich vom Körper abgeſtemmt, um die Thiere zu entfernen; ſie reichen nicht aus. Beſonders hat der linke den verderblichen Biß abzuhalten ſich angeſtrengt; nun hat er doch gefaßt. Nun iſt alles andere vergeblich, iſt Nichts mehr zu erarbeiten; aber die Kraft läßt noch nicht gleich nach. Während das Thier im Behagen des Biſſes ruht, zuckt durch alle Muskeln des Mannes, die eben noch arbeiteten, eine momentane Erſtarrung in der Lage, die ſie gerade in dieſem Augenblicke eingenommen hatten. Dazu paßt die krampfhafte Hintenüberreckung des Kopfes, und endlich, den Totaleindruck prägnant zuſammenfaſſend, die Haltung der Haut über den ſtieren Augen, die man nicht ſchöner ſchildern kann, als Winckelmann es in ſeiner berühmten Beſchreibung gethan hat: „Unter der Stirne iſt der Streit zwiſchen Schmerz und Widerſtand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Wahrheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbraunen in die Höhe treibt, ſo drückt das Sträuben gegen denſelben das obere Augenfleiſch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, ſo daß daſſelbe durch das übergetretene Fleiſch beinahe ganz bedeckt wird.“

So ſtellt uns das ganze einen gewaltigen Kampf dar, der mit verzweifeltem Zuſammenſinken enden muß; es ſtellt ihn uns dar in der Geſtalt des einzigen Augenblickes, in welchem er ſich dem Auge deutlich zeigen kann, in dem Augenblicke des kritiſchen Stillſtandes. Schiller ſagt: „Selbſt wenn der bildende Künſtler eine erhabene Handlung darzuſtellen hat, muß er ſie in eine erhabene Faſſung verwandeln.“

Wenn nun die Ruhe des Stillſtandes in der Kriſis zwiſchen zwei Bewegungen die Auffaſſung des Momentes, in welchem uns Laokoon gezeigt wird, weſentlich bezeichnet, ſo muß auch der Eindruck, den er auf uns machen ſoll, von ihr beſtimmt ſein, muß in einem Stillſtande der angeregten Stimmungen ſich concentriren, wenn ja die ſtrenge Form, an welche die Kunſt bei ihrer Auffaſſung des Gegenſtandes gebunden iſt, nicht als eine hemmende Feſſel empfunden, ſondern im Gegentheil zum Hauptmittel der größten Wirkung auf das Gemüth gemacht ſein ſoll. Um uns dies klar zu machen, knüpfen wir wieder an Leſſing an und kommen nun zu dem zweiten, oder nach ſeiner eigenen Ordnung erſteren Grunde, weshalb er glaubte, daß die nothwendige Fixirung eines einzigen Momentes die Künſtler habe nöthigen müſſen, den Laokoon nicht ſchreiend, ſondern nur ſeufzend (ich ſagte lieber nur: ſondern ſeufzend) darzuſtellen. Der andere, den wir ſchon beſprochen und ganz begründet gefunden haben, war hergenommen von der Auffaſſung des Moments; dieſer, auf den wir nun kommen, von dem Eindruck, den dieſelbe machen ſoll. Gewiß hat Leſſing ſehr Recht gehabt, dieſen als das Wichtigſte zu betrachten und am meiſten hervorzuheben, denn der Eindruck iſt der Zweck, zu dem ſich in der Kunſt alles beziehen muß; die Auffaſſung des Gegenſtandes iſt nur das Mittel zu dieſem Zwecke. Nur hätte er, weil doch das Mittel immer vorher wirken muß, ehe der Zweck erreicht werden kann, vielleicht beſſer gethan, die Lehre von der

nothwendigen Ruhe der Auffassung als das Einfachere und Aeußerlichere voranzustellen, wie ich es mir hier erlaubt habe zu thun. Es wäre ihm dann vielleicht nicht entgangen, wie die Wirkung der Betrachtung des Werkes, auf die er das Hauptgewicht legt, daß sie nämlich die Phantasie anregt, über den aufgefaßten Moment hinauszugehen, der Ruhe des letzteren nicht entspricht, und wie er auch nicht nöthig gehabt hätte, seinen großen Vorgänger Winckelmann von vorn herein zuzugeben, daß der Ausdruck des Schmerzes gemäßigt sei.

Winckelmann hatte ganz richtig eine gewisse Art von Ruhe als dem Eindrucke des Werkes wesentlich eigen herausgefühlt. Er meinte, sie drücke sich hier, wie in anderen Werken der griechischen Bildhauerei, als bleibender Charakter durch Mäßigung des Helden im Schmerz aus. Das konnte Lessing nicht befriedigen. Dieser Eindruck hätte nicht Stand halten können, sobald man sich gedacht hätte, daß derselbe Held sich vorher und nachher schwerlich auch immer ebenso ruhig verhalten würde, wie wir ihn eben sehen. Dies dachte sich Lessing in der That. Da er aber nicht davon abging, in der Ruhe eine Mäßigung zu erblicken, so suchte er eine Erklärung, warum, wenn es dem Charakter des Helden nicht zuwider sei, seinen Schmerz stärker zu äußern, doch nur der ruhigere Ausdruck gewählt sei. Zu diesem Zwecke ging er, wie schon erwähnt, davon aus, daß nur Ein Moment aus dem Verlaufe der ganzen Begebenheit bildlich dargestellt werden könne, und gelangte zu der bekannten Lehre, daß dieser Eine Augenblick, wenn er lange und wiederholt betrachtet zu werden bestimmt ist, „nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber", fährt er fort, „nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affectes ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen,

heißt der Phantaſie die Flügel binden und ſie nöthigen, da ſie über den ſinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, ſich unter ihm mit ſchwächeren Bildern zu beſchäftigen, über die ſie die ſichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze ſcheuet. Wenn Laokoon alſo ſeufzet, ſo kann ihn die Einbildungskraft ſchreien hören; wenn er aber ſchreiet, ſo kann ſie von dieſer Vorſtellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer ſteigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich unintereſſanteren Zuſtande zu erblicken. Sie hört ihn erſt ächzen, oder ſie ſieht ihn ſchon todt." Leſſing will alſo gerade darum den Schrei nicht dargeſtellt haben, weil er ihn für das Höchſte hält, was vorgeſtellt werden könne, und weil er ſich dies lieber erſt noch ſelbſt hinzudenken will. Demnach hätten die Künſtler für ihn den Moment gut gewählt, weil er von ihrer Darſtellung Anlaß nimmt, ſich das Schreien hinzuzudenken. Wenn aber darauf am meiſten ankäme, ſo wäre doch der Eindruck eigentlich von den Künſtlern nicht gegeben, ſondern nur angeregt, und ſeine Belebung hinge ganz von der Phantaſie des Beſchauers ab. Das darf nicht ſein. Der Beſchauer muß den Haupteindruck fertig erhalten, wenn er die Darſtellung nur richtig auffaßt, und muß ihn ſich nicht erſt nach eigener Willkür zu machen genöthigt ſein; er könnte ihn ſonſt leicht ganz verfehlen. Denn Jeder kann ſich den ferneren Verlauf anders denken. Es mag ganz richtig gedacht ſein, daß dem Seufzen noch ein Schreien folgen wird; aber, was Leſſing ſieht, ſieht nicht Jeder. Viſcher z. B. denkt ſich, Laokoon werde nicht erſt noch ſchreien, ſondern alsbald „ein ſtiller Mann ſein." Für ihn wäre alſo die Wahl des fruchtbaren Augenblickes verfehlt, wenn ſie für Leſſing gelungen wäre, weil er ſich das Schreien hinzudenkt. Die Möglichkeit, frühere und ſpätere Momente in der Phantaſie ergänzt werden zu laſſen, iſt allerdings eine weſentliche Bedingung des dargeſtellten Momentes. Nur durch ſie kann er als Glied und Repräſentant einer Reihe von Bewegungen verſtanden werden. Wäre das aber die Hauptſache und käme nur dadurch die Vorſtellung des höchſten

Ausdrucks zu Stande, so müßten wir es allerdings mit Vischer für eine hemmende Fessel der lebhaftesten Wirkung der Kunst halten, daß es ihr verwehrt ist, den ganz flüchtigen Moment zu erfassen, in dem die Nöthigung zum Hinausgehen der Phantasie über ihn selbst gewiß noch zwingender, also die Fruchtbarkeit noch mehr zur Geltung gebracht sein würde. In demselben Maaße würde aber mit der Freiheit der Vorstellung des höchsten Momentes die Bestimmtheit desselben verloren gehen.

Welcker hat, wenn er sich auf die Lehre von der Fruchtbarkeit des Moments nach Lessing stützt, ganz Recht, in der Gruppe des farnesischen Stieres die Wahl des prägnanten Momentes gelungen zu finden. Denn wenn man sich anstrengt, sich einmal die Figuren als wirklich zu denken, so ist unstreitig hier die Nöthigung, die Phantasie sofort zu weiteren Veränderungen in der Situation fortschreiten zu lassen, zwingend. So, wie es ist, kann es nicht einen Augenblick bleiben. Wollte man also dabei stehen bleiben, es so anzuschauen, so müßte, wie ich schon vorher gezeigt habe, die Vorstellung völlig todt bleiben. Dagegen ist aber auch nicht im geringsten einzusehen, wie sich die Phantasie gezwungen fühlen soll, alles das als Fortsetzung der Situation zu sehen, was uns Welcker davon aus dem Hyginus oder, was weiß ich, sonst für Quellen erzählt: wie die Unglückliche, die wir sich am Boden wälzen sehen, schon so gut wie dem Stier an die Hörner gebunden ist, wie dieser mit ihr fortspringt, indeß die Jünglinge zur Seite springen. Ich gestehe, daß ich die Geschichte nicht kannte, als ich die Gruppe zuerst sah, und man wird mir glauben, daß ich nicht errieth, was hier geschehen solle. Wenn ich es nun aber auch weiß, daß dies vom Euripides so wird erzählt gewesen sein, so kann ich doch mit dem besten Willen mir nicht vorstellen, daß es hier in der Gruppe zu geschehen im Begriffe ist. Ich mag mich stellen wie ich will, ich sehe Dirke nicht in der Luft schweben, sondern von dem Stier niedergetreten werden, und kann mir nicht einbilden, daß die Jünglinge, so schön auch

ihre Muskeln modellirt ſind, in der Stellung, in der wir ſie kaum augenblicklich ſicher ſtehen ſehen, mit dem Stier fertig zu werden gewiß ſind, ſondern ich ſehe ſie beim geringſten Vorſtürzen des unbändigen Koloſſes zwiſchen die Steine fallen und ſich die Schienbeine zerſchinden. Der Eindruck des Ganzen bleibt alſo, ſofern nicht ganz todt und in einzelne Bewunderung gut ausgeführter Figuren zerfallend, im glücklichſten Falle der einer beängſtigenden Verwirrung. Natürlich ſieht ein Archäolog mehr als ein gewöhnlicher Menſch; die Gruppe bewirkt dies aber dann auch bei ihm nicht durch die ſinnliche Illuſion des Anblicks, welche die bildende Kunſt ſonſt bezweckt, ſondern nur ſofern ſie ihm einen äußeren Anſtoß giebt, die Reminiſcenzen aufzuwecken, die er aus poetiſchen (oder auch ſehr proſaiſchen) Quellen der Mythologie geſammelt hat. Dazu wäre aber ein Bildchen auf einem etruriſchen Topfe ebenſo hinreichend, wie dieſe unbillige Maſſe griechiſcher Marmor und dieſer enorme Aufwand von vollendeter Technik im Einzelnen. Alſo erlaube ich mir die Bewunderung, die man neuerdings für dieſe Verirrung der Kunſt fordert, hier nur als eine Parodie der Lehre Leſſing's vom fruchtbaren Momente herzubeziehen [7]).

Kommen wir nun zum Laokoon zurück, ſo iſt klar, daß auch bei ihm die Hauptwirkung eine ganz ſchwankende ſein würde, wenn der höchſte Ausdruck des Leidens, das uns vorgeſtellt werden ſoll, in der Darſtellung ſelbſt nicht enthalten wäre. Die Anregung zur Vorſtellung deſſelben in der Phantaſie könnte viel ſicherer und leichter durch eine Erzählung gegeben werden, und die Ruhe des Momentes, der uns mit ſo wunderbarer Kunſt hingeſtellt iſt, um ihn ruhig anſchauen zu können, wäre uns wenig werth, da wir uns beeilen müßten, ſie zu verlaſſen, um das, was uns noch ſtärker intereſſiren ſoll, aufzuſuchen. Die Fruchtbarkeit des Momentes, die Ergänzung deſſelben zu einer Reihe von Bewegungen muß ſelbſt nur eine Ergänzung des Eindrucks bezwecken, ſeine momentane Ruhe aber ſelbſt die Höhe deſſelben einſchließen, wenn ſie überhaupt eine Wirkung

des plastischen Werkes bedingen soll, die ihm ebenso eigenthümlich ist wie seine Auffassung. Wir können also nicht umhin, zwischen beiden Betrachtungen Lessing's über den von der bildlichen Darstellung aufzufassenden Augenblick einen Widerspruch zu finden. Wir müssen die große Bedeutung, die er der Fruchtbarkeit für den Eindruck desselben beilegt, fallen lassen, nachdem wir die Unzulässigkeit seiner vollkommenen Flüchtigkeit für die Auffassung erkannt haben. Denn wenn er in Ruhe aufgefaßt wirken soll, muß er dies nicht dadurch thun, daß er ein unruhiges Fliehen zu anderen Vorstellungen veranlaßt, sondern muß den lebendigsten sinnlichen Ausdruck des Affects, den er uns darstellt, selbst schon enthalten.

Vischer hat dies ganz richtig gefühlt. Er sagt, Laokoon leide bereits das Aeußerste. Er hat dies aber nicht näher begründet, und konnte es nicht bei der Leichtfertigkeit, mit der er zu der Lehre von der Fruchtbarkeit auch die andere Betrachtung Lessing's, die ich im vorigen durchgeführt habe, über Bord geworfen hat. Er meint, der höchste stärkste Moment sei eigentlich gar nicht zu bestimmen. Der Künstler soll sich den Darzustellenden beliebig aus dem Verlaufe einer Begebenheit wählen. Demnach würde ihn dann der Beschauer ebenso beliebig als höchsten anerkennen, oder sich einen höheren hinzudenken können, und so bliebe es bei der Unbestimmtheit des Eindruckes, um deren willen wir die Ergänzung desselben verwarfen. Das kommt aber eben daher, daß Vischer nicht unterscheidet, wie die darzustellenden Augenblicke nicht „ein unter der Hand entfliehendes Jetzt" sind in der „unendlich theilbaren Zeit", sondern stets Ruhepunkte. Er ist auch hier Goethe gefolgt, bei dem doch gerade am auffallendsten zu sehen ist, wie gerade der Haupteindruck des Werkes verloren gehen muß, wenn man, die Ruhe des aufgefaßten Augenblickes verkennend, die Phantasie außerhalb desselben schweifen läßt. Er führt höchst beifällig die Anweisung an, die Goethe zur Betrachtung der Gruppe giebt: „Um die Intention des Laokoon zu fassen, stelle man

ſich in gehöriger Entfernung mit geſchloſſenen Augen davor; man öffne ſie und ſchließe ſie ſogleich wieder, ſo wird man den ganzen Marmor in Bewegung ſehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden.“ Eine ſolche Betrachtung würde ſich für eine Auffaſſung ſchicken, wie ſie Welcker für den farneſiſchen Stier fordert, wenn man ſehen ſoll, was man nicht ſieht. Noch bezeichnender für das Abirren vom Weſentlichen iſt Goethe's Rath, denſelben Effect dadurch zu erreichen, daß man die Gruppe bei Fackelſchein betrachte. Unſtreitig hat Goethe für viele Dinge in der Welt einen ſehr feinen Sinn und Verſtand gehabt. Er hat ihn auch am Laokoon bewieſen, wie ich alsbald anführen werde. Aber es lag in ſeiner zarten Natur eine Scheu vor dem ruhigen Verharren im Anſchauen einer erhabenen Kriſis, die über das gewöhnliche Maaß befriedigten Daſeins hinausgeht, und dieſe trieb ihn, ſich hier durch Ausmalung von außerhalb des dargeſtellten Momentes liegenden Vorgängen zu zerſtreuen und in der Bewunderung des gelungenen Effects lebendiger Darſtellung zu ergehen. Wenn weiter nichts hätte erreicht werden ſollen, wäre eine ſchwierige Akrobatenſtellung ein paſſenderer Gegenſtand geweſen als dieſer unnennbare Jammer. Wer aber dieſen einmal in der ganzen tragiſchen Größe ſeines erhabenen Eindrucks in ſich aufgenommen hat, vor deſſen innerem Auge wird der leidende Held in Ewigkeit in dieſer kritiſchen Stellung verharren.

Wie gelangen wir nun zur rechten Auffaſſung dieſes Eindrucks? Ich muß, um dieſe Frage zu beantworten, einen kleinen Anlauf nehmen. Wenn im Leben ein Menſch unſere Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, ſo kann unſer Intereſſe an ihm durch zweierlei bedingt ſein, entweder durch Charakterzüge, die wir an ihm bemerken, oder durch die Situation, in der wir ihn ſehen. Im erſten Falle kommt der Eindruck, den wir aufnehmen, dadurch zu Stande, daß wir uns den Menſchen uns gegenüber denken; im zweiten Falle dadurch, daß wir uns an ſeine Stelle

verſetzen. Im erſten Falle vergleichen wir ihn mit uns und bemerken Unterſchiede zwiſchen ihm und uns, die uns erheitern oder imponiren, weil wir uns ſagen, daß wir an ſeiner Stelle uns anders zeigen würden; im andern Falle fühlen wir uns ihm gleich und werden geſtimmt, Antheil an ihm zu nehmen, weil wir uns ſagen, daß wir an ſeiner Stelle daſſelbe thun oder empfinden würden wie er. Beide Arten des Eindrucks können nicht gleichzeitig zur Geltung kommen, müſſen ſich einander ſtören, weil ſie eine verſchiedene Stellung des Beobachtenden dem Beobachteten gegenüber vorausſetzen. Wenn uns das, was einen Anderen von uns unterſcheidet, lebhaft entgegentreten ſoll, dürfen wir nicht durch die ergreifenden Umſtände, in denen er ſich befindet, erinnert werden, daß dieſe uns ebenſo wie ihn ergreifen würden, daß er alſo doch ein Menſch wie wir iſt. Wenn wir dagegen die Stimmung eines Anderen theilen ſollen, dürfen wir nicht erinnert werden, daß er von uns verſchieden iſt. Das letztere hat ſchon Schiller in ſeinem Aufſatze über die tragiſche Kunſt bewieſen. Er ſagt: „Die Möglichkeit des Mitleids beruht auf der Wahrnehmung einer Aehnlichkeit zwiſchen uns und dem leidenden Subjecte. Ueberall, wo dieſe Aehnlichkeit ſich erkennen läßt, iſt das Mitleid nothwendig; wo ſie fehlt, unmöglich"; und weiter an einer andern Stelle: „Wenn wir es nicht fühlen, daß wir ſelbſt bei gleichen Umſtänden ebenſo würden gelitten und ebenſo gehandelt haben, ſo wird unſer Mitleid niemals erwachen." Wenn wir alſo den einen von jenen beiden Eindrücken, die ein Menſch auf uns machen kann, rein genießen wollen, müſſen wir von dem andern möglichſt abſehen. Nun iſt aber, wie bereits Leſſing in der Hamburgiſchen Dramaturgie ſehr treffend bemerkt hat, „die Beſtimmung der Kunſt, uns in dem Reiche des Schönen dieſer Abſonderung zu überheben, uns die Fixirung unſerer Aufmerkſamkeit zu erleichtern." Leſſing wendet dieſen Satz da an, wo er beweiſen will, daß die Kunſt in Komödie und Tragödie die im Leben durcheinander laufenden Eindrücke des

Rührenden und Lächerlichen trennen muß, um die Natur so nachzuahmen, wie sie unsere Empfindung aufnehmen zu können angelegt ist. Dasselbe findet auch hier seine Anwendung. Wenn uns die Kunst einen Menschen darstellt, so muß er entweder durch den Charakter, den er äußert, oder durch die Situation, in der er sich befindet, einen Eindruck auf uns zu machen bestimmt sein. Jedes Kunstwerk reinen Stils, das nicht nur eine objectiv treue Copie von einem Stück Wirklichkeit sein soll, muß, wenn es Menschen darstellt, ihren Charakter oder ihre Lage zur Hauptsache machen; und dem entsprechend muß sich dann der Beschauer dem dargestellten gegenüber verschieden verhalten, im ersten Falle ihn aus objectiver Entfernung beobachten, im zweiten subjectiv sich in seine Situation versetzen. Wenn wir ruhig den Charakter beobachten sollen, darf die Situation nicht so bedeutend gewählt sein, daß sie uns veranlaßt, uns theilnehmend in dieselbe zu versetzen; wenn aber dieses gerade beabsichtigt ist, darf sich der Charakter nicht als ein so eigenthümlicher bemerklich machen, daß es uns zweifelhaft werden könnte, ob der Mensch auch wirklich dasselbe in dieser Lage thun oder empfinden wird, wie wir an seiner Stelle würden. Er muß uns im Allgemeinen als ein solcher erscheinen, wie die meisten Menschen sind, oder doch zu sein sich einzubilden pflegen und auch vom Künstler zu sein vorausgesetzt werden müssen, gleich fähig zur Empfindung wie zur Ueberwindung der Empfindung durch den Willen. Denn wenn er uns vorkommt, als wäre er in gewaltiger Kraft für das Gefühl abgestumpft, so muß uns das, was einen Anderen mächtig erschüttern würde, kalt lassen, wenn es ihm zustößt, weil wir glauben, daß es an ihm abprallt. Wenn er aber aussieht, als könnte er der Empfindung gar keine Kraft des Widerstandes entgegensetzen, so berührt uns seine Lage ebenfalls nicht, weil wir glauben, sie würde uns und Andere nicht so ohnmächtig wie ihn finden.

Die meiſten und eigenthümlichſten Werke der Bildhauerei ſtellen vorzugsweiſe den Menſchen oder Gott in ſeinem bleibenden Charakter dar und faſſen ihn deshalb in einer Lage, die keinen gewaltigen Affect ausdrückt. Der Laokoon dagegen iſt offenbar darauf berechnet, durch die ſchreckliche Lage, in der er ſich befindet, Theilnahme zu erwecken, und iſt deshalb durchaus nicht als ein ſehr eigenthümlicher Menſch dargeſtellt. Der Laokoon iſt kein Charakterbild, ſondern ein Situationsbild. Sein Geſicht wie ſeine Figur zeigen keine vor dem gewöhnlichen griechiſchen Typus hervorſtechende Züge. Alles, was beſonders ins Auge fällt, gehört zum Ausdruck des durch ſeine augenblickliche Lage bedingten Affects. Außerdem iſt nicht zu leugnen, daß die Stellung etwas gezwungen und die Oberfläche der ganzen Figur mit etwas übertriebener Sichtbarkeit des Spiels der Muskeln unter der Haut behandelt iſt, ja am Original ſoll zu ſehen ſein, daß die Richtung der nicht wie ſonſt weggeglätteten Meißelſchläge dem Verlaufe der Muskelfaſern folgt, alſo ebenfalls eine Uebertreibung der natürlichen Durchſichtigkeit der Hüllen des Körpers. Wollte man aber darum das ganze Werk als unvollkommen gegenüber der reinen Naturwahrheit des Behagens in den Werken des Phidias an den Giebeln des Parthenon in Schatten ſtellen, ſo wäre das ebenſo falſch, als wenn man den Euripides tadeln wollte, weil ſeine Perſonen nicht ſo anſchaulich rein nach der Natur aufgefaßt ſind, wie die des Homer. Wir ſollen ja hier nach der Abſicht der Künſtler nicht in objectiver Ferne die Natürlichkeit einer vor uns ausgebreiteten Hautoberfläche bewundern, ſondern die ſtark hervorgehobene Spannung der Muskeln und Auftreibung des Bruſtkorbrandes in unſerem eigenen Leibe zu fühlen glauben. Wir müſſen uns alſo überhaupt, um in die Intention des Kunſtwerks einzugehen, die Stimmung vergegenwärtigen, die jeden Menſchen in der Lage des Laokoon nothwendig ergreifen muß; wir müſſen uns an ſeine Stelle denken.

Das wesentlich Bezeichnende der Lage des Laokoon ist, wie wir gesehen haben, der Seufzer. Wir müssen uns also den inneren Zustand beim Seufzer vergegenwärtigen. Bleiben wir zuerst wieder bei dem einfachsten Beispiele stehen, wenn man seufzt, weil man außer Athem ist. In diesem Falle ist es, wie wir schon bei der Erklärung der erfolgenden Bewegung berücksichtigten, ein gesteigertes Bedürfniß nach Luft, welches dieselbe hervorruft und begleitet. Dieses Bedürfniß wird beim angestrengten Seufzer nicht völlig befriedigt. Je mehr die Unmöglichkeit, dem noch mehr nachzuhelfen, klar wird, indem sich die bereits sehr gewaltsame Dehnung der Brust durch kleine schmerzhafte Empfindungen anzeigt, um so mehr concentrirt sich das Gefühl eines unbefriedigten Bedürfnisses in die Vorstellung der Unerreichbarkeit eines gewünschten Zieles, und wenn die Pause des Seufzers eingetreten ist, die Dehnung der Brust ihren höchsten Grad erreicht hat und nun stillsteht, ist es uns, als könnte die Spannung, in der das Streben nach dem Unerreichbaren erstarrt, niemals enden. Im Zusammenstoß mit der unüberwindlichen Macht dieses Gefühls steht die Energie des bewegenden Willens scheinbar für immer still, ohne nachzulassen, aber auch ohne noch etwas zu wirken. Ich erinnere mich deutlich, wie ich mich schon als kleines Kind durch diesen einfach körperlichen Eindruck zum Nachdenken getrieben sah; denn es war mir, als müßte, wenn ich das Gefühl der athemlosen Spannung in der Pause nicht mehr durch größere Anstrengung aufheben konnte, eine unverbesserliche Bedrückung in meinem Befinden zurückbleiben, und ich war dann sehr überrascht, wenn ich endlich nachgelassen und den Athem ausgestoßen hatte, mich ganz wohlbehalten zu finden. Durch diese rein sinnliche Erstarrung einer scheinbar unlöslichen Beklemmung ist aber das Anhalten des Athems im Seufzer der stärkste Ausdruck jeder Art von tiefem, unerträglichem Schmerz. Man kann dies schon da beobachten, wo es noch mit der lebhafteren Aeußerung desselben im Schreien nahe verbunden ist. Wenn

ein Kind über einen Schmerz ſchreit, ſo ſind die grellen Töne für zarte Ohren ſehr ſtörend; für den aber, der das Kind mit Theilnahme beobachtet, ſind die Pauſen, in denen es zwiſchen dem Schreien den Athem anhält, viel ängſtlich ergreifender. Ebenſo wird man auch bei ſtarken erwachſenen Menſchen, die einen großen körperlichen Schmerz, z. B. eine ſchmerzhafte Operation ertragen, keinen Augenblick zweifelhaft ſein, daß die Gewalt der Empfindung ſich weniger in den ausgeſtoßenen Schmerzenslauten, als in den angehaltenen Seufzern dazwiſchen ausſpricht. Der Schrei iſt immer eine Entladung, der angehaltene Seufzer eine ungelöſte Spannung in dem Gefühl, daß etwas auf die Seele einwirkt, wovon man glaubt, ſie könnte es nicht ertragen; aber dadurch zeigt er zugleich die Menſchheit in ihrer Kraft, in ihrer Unbeſiegbarkeit, daß man zugleich in der feſten Haltung ſieht: ſie erträgt es doch. Nun muß man es aber freilich, um zu wiſſen, wie dies bei rein geiſtigen Leiden im Grunde ganz ebenſo, nur reiner ſich ausdrückt, auch wenigſtens Einmal im reifen Ernſt des Lebens ſelbſt erfahren haben, was es heißt, die Wucht eines plötzlich die Seele überfallenden Schmerzes im ſtarren Seufzer ruhig auszuhalten. Wer je mit der ganzen Kraft ſeines Willens einem erſehnten Ziele zugeſtrebt und durch eine ſchmerzliche Wahrnehmung ſich plötzlich überzeugt hat, daß er es nicht erreichen wird, der weiß, wie dann zwiſchen Vorwärtsſtreben und Zuſammenſinken eingepreßt der Geiſt unbeweglich ſtillſteht, und wie es keinen anderen Ausdruck dafür geben kann, als die Pauſe des Seufzers.

Dieſer Stillſtand des Leibes und der Seele, der alle Schwankungen des Handelns und der Stimmung ſcheinbar für immer in unlösbarem Contraſt aufhebt, iſt es, der den Augenblick der Kriſis, wie äußerlich vollkommen faßlich, ſo innerlich unendlich wirkſam macht. Er macht ihn auch ſo vorzugsweiſe zu einem allgemein menſchlichen Ausdruck des Leidens, daß er zu einer Darſtellung, die durch Verſetzung in die Lage des Leidenden Theilnahme zu erwecken beſtimmt iſt, ſich wie kein

anderer eignet. Denn in jeder Bewegung ist individuelle Verschiedenheit; nur im Stillstand fällt diese weg. Weiblich zarte Empfindung ergießt sich in Thränen; heroische Kraft rafft sich zu stets erneuetem Kampfe auf. Nur das erste plötzliche Einsetzen des großen Schmerzes nach lebhafter Abwehr bezeichnet für jeden Menschen der Stillstand des Seufzers. In dieser seiner typischen Bedeutung ist er uns im Laokoon vor Augen gestellt.

Goethe hat das eben geschilderte Hervorgehen des wirksamsten Augenblickes aus dem Zusammenstoßen zweier entgegengesetzter Bewegungen, der des Willens und der Empfindung, sehr fein und richtig beobachtet. Er sagt, der höchste pathetische Ausdruck, den die bildende Kunst darstellen könne, schwebe auf dem Uebergange eines Zustandes in den anderen; schildert hierauf die Durchzuckung des ganzen Menschen durch einen plötzlich verletzenden Eindruck, und fährt dann fort: „Bleibt alsdann bei einem solchen Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand, der für die bildende Kunst, wie es beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblicke vereinigt sind.“ Nur daß dieser Uebergang von Streben zu Leiden kein leichtes Schweben, sondern ein gewaltsamer Stillstand ist, hat Goethe sich nicht klar gemacht, und daher kommen seine schon berührten Verkehrtheiten in der Auffassung des Laokoon. Bei einer anderen Gelegenheit hat er auch dies nicht verfehlt. Als Tasso von der höchsten Verzweiflung ergriffen wird, öffnet sich auch Antonio's ruhige Seele der Theilnahme und er spricht sich selbst darüber aus:

„Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
„Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
„Steht unser Geist auf eine Weile still.
„Wir haben Nichts, womit wir das vergleichen.“

Wir haben allerdings etwas. Es ist die Pause des Seufzers, es ist der Laokoon. Von fern, wo er nur veranlaßt war, sich

in die Seele eines Mannes zu verſetzen, der wieder an dem Leiden eines Dritten Antheil nahm, wagte auch Goethe ſein feines Gefühl mit klarer Auffaſſung dem Eindrucke der kritiſchen Erſtarrung zu öffnen. Im Laokoon wäre es ihm zu nahe auf den Leib gekommen; ſo drückte er lieber die Augen zu und dachte ſich ſchnell, wie es nun anders werden müſſe. Und etwas Aehnliches iſt im Grunde auch die ſchwache Seite in Leſſing's Auffaſſung des Laokoon. Nur kann man es bei dem Manne von polirtem Stahl nicht aus einer ihm bleibend eigenthümlichen Zärtlichkeit erklären, ſondern aus der auf Winckelmann's Wort hin vorgefaßten Anſicht von der Mäßigung, die er um ſo mehr feſthalten mußte, da er wahrſcheinlich ſelbſt noch gar keinen Abguß der ganzen Gruppe geſehen hatte, als er den Laokoon ſchrieb. Abgeſehen davon aber wird man unwillkürlich verſucht, bei der Gemüthsruhe, mit der er im Stande iſt hier noch die Mäßigung des Ausdruckes zu bewundern und eine Verſtärkung deſſelben als hinzudenkbar anzunehmen, unwillkürlich auch bei ihm an ſeinen Höfling Marinelli zu denken, der in der Erwartung, was die Mutter für Augen machen wird, wenn ſie den Wolf bei dem Schäfchen findet, ſich noch überbieten kann, wenn er denkt: „Augen? das möchte noch ſein; aber der Himmel ſei unſeren Ohren gnädig!“ — Fiele es ihm auch nur von fern ein, ſich mit Theilnahme in die Stelle der Mutter zu verſetzen, ſo könnte er die Beleidigung ſeiner zarten Ohren kaum bemerken, geſchweige im Voraus fürchten. So könnte auch Leſſing beim Laokoon die demnächſt zu erwartende Entladung im Schreien nicht als etwas Bedeutenderes voraus ſehen, wenn er dem Krampf, der ihn jetzt eben angepackt hat, gegenüber ſich ganz in ſeine Lage verſetzt hätte. Thun wir dies, ſo werden wir nach keinem ſtärkeren Ausdrucke des Leidens mehr ſuchen, ſo werden wir beſtätigt finden, was Schiller ſchon einfach und ſchlagend ausgeſprochen hat: „Eine leidende Perſon, klagend und weinend, wird nur ſchwach rühren, denn Klagen und Thränen löſen den Schmerz ſchon im Gebiet

der Thierheit auf. Weit ſtärker ergreift uns der verbiſſene Schmerz, wo wir bei der Natur keine Hülfe finden, ſondern zu etwas, das über alle Natur hinaus liegt, unſere Zuflucht nehmen müſſen; und eben in dieſer Hinweiſung auf das Ueberſinnliche liegt das Pathos und die tragiſche Kraft.“

Denken wir uns zuerſt in die Lage, in der Laokoon ſich augenſcheinlich unmittelbar vorher befunden hat. Das einzige Gefühl, das er haben konnte, war das der Angſt vor dem herannahenden Schickſal; aber es mußte von der Energie des Strebens übertäubt werden, indem er arbeitete, die Schlangen von ſich loszuwinden und den Biß abzuhalten. Der Zweck, den er verfolgte, und die Nöthigung, ihm allein alle Kraft zu widmen, verſtand ſich ſo von ſelbſt, daß keine Aufmerkſamkeit auf die begleitenden Empfindungen zum Zwecke einer Ueberlegung irgend Bedeutung haben und die Erfüllung des ganzen Bewußtſeins mit reiner Willensenergie ſtören konnte. Dies hört nun plötzlich auf, indem der ſelbſtverſtändliche Zweck der Abwehr jetzt ebenſo ſelbſtverſtändlich wegfällt. Mit klaſſiſcher Einfachheit iſt Alles, was zur Bezeichnung des Momentes gehört, der Abſicht, dies klar zu machen, untergeordnet. Im Centrum des ganzen Proſpectes fällt ſogleich der eben die Seite des Mannes anfaſſende Kopf der Schlange ins Auge. Von da ſteigt der Blick zum Geſicht auf, indem er die gewaltſame Krümmung der aufgetriebenen Bruſt umgeht, und wird ſo mit einem Male durch den Anblick der Urſache und Wirkung des inneren Zuſtandes auf dieſen ſelbſt hingewieſen. Durch den Schmerz iſt Laokoon momentan von der Gewißheit des Unterganges überzeugt; der Menſchheit ganzer unentfliehbarer Jammer faßt ihn an. Keine Hoffnung auf Erfolg kann ihn mehr zu fortgeſetztem Ringen treiben oder den Eindruck des überwältigenden Schickſals in ſeiner Seele abſchwächen. Die Kraft aber, die er eben noch gegen daſſelbe aufgeboten hatte, erliſcht nicht ſogleich. Nachher wird das Gefühl ebenſo ausſchließlich ſeinen Geiſt beſitzen, wie vorher der Wille. In dieſem Augenblicke

aber halten ſie ſich noch ſo das Gleichgewicht, daß der Geiſt zwiſchen beide eingeklemmt in ebenſo krampfhafter Erſtarrung feſtgehalten iſt, wie der Körper ſich in den nicht verhüllenden und doch fixirenden Windungen der Ungeheuer erſtarrt zeigt. Dies Gefühl der rettungsloſen Erſtarrung zwiſchen eigener Kraftentfaltung und Niederdrückung durch eine fremde Macht iſt es, die den Moment, den uns die Künſtler verewigt haben, ſo flüchtig er dem erſcheinen mag, der den Leidenden objectiv betrachtet, in der Vorſtellung deſſen, der in ſeine Lage eingeht, als nie enden könnend erſcheinen läßt. Alle Vorſtellungen von Vergangenheit und Zukunft ſchwinden, und ſo läßt uns die kritiſche Ruhe des Schmerzes in dem Moment der Gegenwart die Ewigkeit anſchauen. Wir ſchauen ſie an als Ewigkeit des Schmerzes, aus dem uns keine endliche Hülfe löſen kann; wir ſchauen ſie an als unendliche Hoffnungsloſigkeit, als unendliche Leere. Aber wir können von dieſer Leere wie Laertes vom Wahnſinn der Ophelia ſagen: „Dies Nichts iſt mehr als Etwas.“ Denn in der Unendlichkeit des Eindrucks, den wir in uns aufnehmen, iſt uns zugleich ein neuer Maßſtab für unſer eigenes Weſen gegeben; wir fühlen uns dem Unendlichen, das uns berührt, gleich, da unſere Kraft ihm entgegenſtehend zwar nicht überwindet, aber doch auch nicht erliegend verſinkt. Wie die endliche Zeit vor dem inneren Auge des Menſchen im Schmerz verſchwindet, ſo auch alle endlichen Größen, die ihn ſonſt ſcheinen überragen zu können. Er hat nichts mehr zu fürchten und zu hoffen, iſt nicht mehr von Menſchen zu beleidigen, ſteht nur dem Unendlichen noch frei gegenüber. Dieſe Wirkung bezeichnet Schiller, wenn er von dem großen gigantiſchen Schickſal redet, „welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt.“ Sie iſt es, die uns Shakeſpeare in König Johann im Bilde jener Conſtanze zeigt, die in ihrer vollendetſten Hülfloſigkeit ſich am größten fühlt, weil keine Gewalt ihr nun mehr etwas zufügen kann, die die Könige, von denen ſie zuvor Hülfe oder Gefahr erwartete, aufruft, vor

ihr zu erſcheinen und ſich vor ihr und der Majeſtät ihres Schmerzes zu neigen. Sie preiſt ihn, der ſie frei und groß macht:

„Iſt doch der Schmerz ein Weſen ſtolzer Art
„Und macht die Seele, die er füllt, unbeugſam.“ *)

Ein neuerer Tragiker hat dieſer Stimmung einen ähnlichen Ausdruck gegeben in den Worten:

„Die Seele, die ein großer Schmerz erfüllt,
„Tritt aus der Menſchheit Reihen ganz heraus.“

Wir haben uns vergegenwärtigt, wie in der Ruhe der kritiſchen Pauſe im Seufzer und alſo im Laokoon, der ſie uns vorſtellt, die Gewalt des Schmerzes und die Erſtarrung der menſchlichen Seele vor demſelben in keineswegs gemäßigter Naturwahrheit ihren vollen ſinnlichen Ausdruck findet. So nur konnten wir die Größe dieſes Kunſtwerkes recht ermeſſen; „denn“, ſagt Leſſing, „Nichts iſt groß, was nicht wahr iſt.“

Wir werden nun aber weiter dazu gedrängt, wenn wir die Mäßigung des Ausdruckes, die Winckelmann im Laokoon erkennen wollte, nicht finden können, auf den erſten Grund, aus dem Leſſing ſie erklären wollte, noch zurückzukommen, da wir ihn bis jetzt bei Seite gelaſſen haben. Es war dies die Berufung auf das Geſetz der Schönheit, dem alle Eindrücke, die die bildende Kunſt hervorbringt, untergeordnet ſein ſollen; und ſo ergiebt ſich uns hier die ſchwierige Frage, ob der Eindruck, den der Laokoon macht, bei aller Wahrheit und Größe nicht der Beſtimmung aller Kunſt zuwider iſt, welche darauf geht, jeden Eindruck, der auf unſere Stimmung beſtimmend einwirkt, unter das Geſetz der Schönheit zu beſchließen. Denn ein Eindruck wie dieſer, deſſen Größe eben darauf beruht, daß er einen unendlich großen Widerſpruch einſchließt, iſt an ſich nicht ſchön, ſondern erhaben. Schön iſt ein Eindruck, in dem unſerer Empfindung jeder ſie ſtörende Widerſpruch gelöſt zu ſein ſcheint; erhaben ein ſolcher, in dem noch ein unlösbarer

Widerſpruch bleibt, über den wir nicht hinwegſehen können. Zwar kann offenbar zwiſchen den Erſcheinungen in der Natur und Kunſt, welche dieſe beiden Eindrücke hervorbringen, keine ebenſo ſcharfe Grenze als allgemeingültig gezogen werden, denn es hängt zum Theil von der Faſſungskraft und dem Ideenvorrath, den der Einzelne zur Aufnahme des Eindruckes mit hinzubringt, ab, ob er in demſelben noch ungelöſte Widerſprüche findet, oder ob ihm die Löſung derer, an welche er erinnert werden könnte, hinreichend klar ausgeſprochen zu ſein ſcheint. So kann derſelbe Gegenſtand auf den einen Menſchen die Wirkung des Erhabenen machen, der dem anderen ſchön iſt, und die ſchöne Wirkung der meiſten großen Kunſtwerke ſetzt einen gewiſſen Grad äſthetiſcher Bildung voraus, die wir guten Geſchmack nennen. Es giebt aber Widerſprüche im menſchlichen Leben, die auch der feingebildetſte Geſchmack nicht als völlig gelöſt anſchauen kann, und dazu gehört offenbar von den inneren Zuſtänden der menſchlichen Seele ſelbſt der Contraſt von Streben und Leiden, die in einem kritiſchen Momente zuſammenſtoßen. Wollen und Fühlen ſind ihrer Natur nach entgegengeſetzte Strömungen in dem Verkehr des inneren Menſchen mit dem, was außer ihm iſt. Sie durchkreuzen ſich ſtets, wenn ſie gleichzeitig ins Spiel geſetzt werden, und bedingen eben dadurch „das Wehen banger Erdgefühle", das vor den Wirkungen der Kunſt zum Schweigen kommen ſoll. Hier nun, im Seufzer und im Laokoon, kommt es nicht zum Schweigen, ſondern nur zum Stillſtand; denn wir erkennen deutlich, daß Streben und Leiden ſich zwar im Augenblicke nicht hin und her werfen, aber doch noch mit aller Gewalt gegeneinanderſtemmen, wie wenn zwei Ringer momentan ſtillſtehen, weil keiner den anderen niederdrücken kann. Dies iſt keine Löſung, iſt nicht ſchön. Die Seele kann ſich ſelbſt nur ſchön empfinden, wenn Wollen und Fühlen ſich klar auseinandergeſetzt haben, ſo daß momentan nur eins von beiden rein hervortritt; denn Nichts iſt ſchön, was nicht klar iſt.

So kann nun auch die Wirkung der erhabenen Kriſis im Laokoon auf das Gemüth nicht einerlei ſein mit der reinen Befriedigung des Schönen. Das Schöne zeigt uns die Löſung der unſer Gefühl verletzenden Widerſprüche als im einzelnen Falle auf dem endlichen Gebiete und mit den endlichen Mitteln der ſinnlichen Natur verwirklicht und läßt das Gefühl darin ſich ruhig genügen; das Erhabene zeigt uns dieſe Löſung als im Gebiete der Natur unmöglich und verweiſt das Gefühl mit dem unbefriedigten Bedürfniſſe in die dunkle Leere der Unendlichkeit. Dies iſt nun, wie ſchon vorher ausgeführt, auch das Eigenthümliche der pathetiſchen Wirkung des im Seufzer verhaltenen Schmerzes. Mein theologiſcher Freund A. Vial ſprach dies, als ich ihm den Laokoon zeigte, mit den Worten aus: „Das iſt das perſonificirte Bedürfniß nach Erlöſung.“ [9]) Es wird uns alſo hier durch die ſtärkſte Entfaltung des ſinnlichen Ausdruckes doch kein befriedigender Abſchluß der Stimmung gegeben. In dem Verlangen aber, eine Löſung zu ſuchen, die wir als auf natürlichem Wege unerreichbar erkennen, werden wir uns bewußt, auf das, was die Natur als befriedigende Löſung von Widerſprüchen darbieten kann, nicht beſchränkt zu ſein. Und wenn in dieſem Gefühle das Herz weiter wird, als in allen vorübergehenden Befriedigungen, die es als bereits durch das, was die Natur giebt, erfüllbar müſſen erſcheinen laſſen, ſo kann auch die Kunſt nicht darauf verzichten, uns auch zu dieſer erhabenen Rührung zu führen, in der der nach unendlicher Freiheit ringende Geiſt ſich über alle gewöhnlichen Schranken zu erheben das Bedürfniß hat. Dies hat Schiller in ſeinen Aufſätzen vom Erhabenen mit ſtrenger Klarheit auseinandergeſetzt und in dem Gedichte „die Künſtler“ mit hoher Begeiſterung verkündigt.

Trotzdem muß aber das Schöne ſtets das eigenthümliche Element und Grundgeſetz der Kunſt bleiben. Das unbefriedigte Bedürfniß, welches uns der erhabene Eindruck giebt, müßte uns gerade durch ſeine unendliche Größe nur um ſo mehr mit

Grauen zurückſtoßen, wenn ſich nicht die Ahnung einer möglichen Befriedigung an daſſelbe knüpfte. Die zu ahnende mögliche Löſung aller im Gebiete der Natur ungelöſten Widerſprüche iſt das Ideale, welches die Klarheit des Schönen mit der Größe des Erhabenen verbindet. Dies kann im Leben nicht ſelbſt angeſchaut werden; aber wir können die Nöthigung, daß es der Verwirklichung fähig iſt, fühlen, wenn wir durch Befriedigung im Schönen geſättigt und gewöhnt an den Eindruck gelöſter Widerſprüche dem ſcheinbar Unlösbaren im Erhabenen entgegentreten. Wir müſſen aber dabei nicht plötzlich in eine andere Welt verſetzt zu ſein glauben, in der jene Zuverſicht auf mögliche Befriedigung, die wir vom Schönen her mitbringen, gar keine Anwendung finden würde; es muß uns ein einheitlicher Zuſammenhang der größeren Sphäre, in die wir im Eindruck des Erhabenen einen unbefriedigten Blick werfen, mit der, in der wir zu leben und rein zu fühlen gewohnt ſind, gegenwärtig bleiben. Dies kann uns nun die Kunſt nur dadurch gewiß machen, daß ſie uns durch die reineren vertrauteren Eindrücke, die wir noch als ſchön, als einfach klar aufzufaſſen im Stande ſind, zu der ſchwindelnden Ruhe des Erhabenen hin und von ihr wieder in den Kreis endlicher Beſcheidung zurückleitet, indem ſie erhabene zwiſchen ſchöne Eindrücke ſo einſchließt, daß dieſelben Vorſtellungen, in den einen die eine, in den anderen die andere Wirkung mitbedingen. So wird das Erhabene als ein Größeres, das an ſich allein unfaßbar ſein würde, in den Kreis des Schönen aufgenommen, um die ewige Freiheit des Geiſtes mit der augenblicklichen Lebendigkeit der Sinnlichkeit im Gefühl eins werden zu laſſen.

Fragen wir nun, ob ſich dieſe Bedingungen der Einführung des Erhabenen in den Kreis ſchöner Eindrücke auch in den beſonderen Grenzen der bildenden Kunſt herſtellen laſſen, oder ob nicht doch Leſſing Recht hat, ſie von einer ſolchen Ausdehnung des Gebietes ihrer Wirkungen auszuſchließen, ſo ſcheinen wir in der That hier auf Schwierigkeiten zu ſtoßen,

die unſere ganze bisherige Betrachtung vergeblich machen würden, wenn wir nicht darauf zurückkommen wollen, ein weſentliches Glied des befriedigenden Eindruckes außerhalb des Dargeſtellten erſt von der Phantaſie ergänzt werden zu laſſen. Die Vorbereitung und Auflöſung erhabener Eindrücke durch ſchöne ſetzt eine Folge von einander ablöſenden Vorſtellungen voraus. Das plaſtiſche Kunſtwerk hat aber ſeine Einheit in der Einheit des Augenblickes, den es auffaßt, woraus das Geſetz der Ruhe folgt. Wenn es nun in Folge deſſen auch, wie wir bisher geſehen haben, ganz geſchickt wäre, den erhabenen Eindruck darzuſtellen, ſo dürfte es dies doch nicht thun, da es nicht im Stande wäre, ihn paſſend vorzubereiten oder wieder aufzulöſen. Ferner ſind auch die ſchönen Eindrücke, die die bildende Kunſt darſtellen kann, nur Zuſtände der Ruhe, wie die Kriſis. Die Ruhe der Kriſis geht aber unmittelbar nur aus ganz bewegten Vorgängen hervor, aus einem Steigen und Sinken von Streben und Leiden. Dieſes kann ſelbſt in der plaſtiſchen Darſtellung nicht erſcheinen, und ſo bliebe die Kriſis immer aus dem Zuſammenhange geriſſen, in welchem ſie allein dem Gefühle zugänglich wird. Ihre Vorbereitung und Auflöſung bliebe ganz der Phantaſie überlaſſen, alſo unbeſtimmt.

Mit wunderbarer Feinheit iſt es nun aber im Laokoon ohne Verletzung der Einheit des aufgefaßten Augenblickes gelungen, auch die nothwendigen Ergänzungen des Eindruckes der Kriſis ſelbſt durch die zu ſeinem Verſtändniſſe und Genuſſe nothwendige Vorſtellung des reinen Strebens und des reinen Leidens vorher und nachher hinreichend beſtimmt ſchon in der Darſtellung ſelbſt zu geben. Dieſe Aufgabe, deren Schwierigkeit es wohl erklärt, daß der Laokoon als plaſtiſche Darſtellung einer erhabenen Kriſis ſo einzig in ſeiner Art daſteht, iſt gelöſt in den beiden Nebenfiguren. Die Söhne des Laokoon werden uns in der Lage gezeigt, in der der Vater ſich kurz vorher befunden hat und kurz nachher befinden wird, der eine noch mit ſcheinbarer Möglichkeit des Erfolgs gegen die Gefahr kämpfend, der

andere in schon zum Tode sich lösender Spannung seiner Kräfte. In dieser weniger ruhigen Situation sind aber auch sie momentan angehalten durch den Blick auf den Vater, der sich eben jetzt in der Krisis zwischen beiden Zuständen befindet, und werden so in die Einheit des Eindruckes seiner kritischen Erstarrung einbegriffen, indem der eine sie vorempfindet, der andere im letzten schwachen Nachseufzer abschließt. Dies spricht sich namentlich deutlich in der völlig analogen Haltung der Augenbrauen in allen drei Gesichtern aus. So ist die Vergegenwärtigung dieser einfacheren Zustände, in denen sich Streben und Leiden sonst noch nicht oder nicht mehr entgegenarbeiten, ermöglicht und zugleich der nothwendige innere Zusammenhang zwischen ihnen und dem erhabenen Wendepunkte, durch den sie ineinander übergehen, verständlich hervorgehoben. So dienen sie in ihrer räumlichen Neben- und Unterordnung [10]) dazu, den Blick des Beschauers mit ihrem eigenen stets auf die Hauptsache zurückzulenken und die unnahbare Größe derselben doch an das menschlich Klarere für das Gefühl ebenso anzuknüpfen, wie sie selbst durch die zwingende Gewalt der gottgesandten Ungeheuer mit der Hauptperson verknüpft sind. So tragen sie als peripherisch angefügte und doch völlig einbegriffene Bestandtheile zur Wirkung des Ganzen bei.

Der Gegensatz zwischen beiden Knaben, durch den ihre Lage der doppelten Aufgabe entspricht, den Haupteindruck vorzubereiten und wieder aufzulösen, ist von Goethe und nach ihm neuerdings von Overbeck, abgesehen von kleinen Auffassungsfehlern im Einzelnen, recht schön geschildert. Nur scheint es mir nicht der richtige Weg zu sein, um ihn ganz zu würdigen, daß sie von dem kleineren Knaben zuerst ausgehen, mit dem ich vielmehr schließen möchte; denn der größere zeigt uns offenbar ganz die Lage, wie wir sie bereits, abgesehen von ihm, als der des Vaters vorausgegangen gedacht haben, um diese zu verstehen, wie sie uns also als diese vorbereitend muß vorgestellt sein. Wir erkennen aus der Stellung seiner Glieder eine

Reihe von Möglichkeiten, durch welche die Gefahr ihn überwältigen oder er ihr entgehen kann. Er iſt durch das äußerſte Ende der einen Schlange am linken Fuße gefaßt und ſucht ihn mit der Hand nachhelfend aus dieſer Umſchlingung zu löſen. Er iſt in Gefahr, durch den Druck deſſelben Endes der unteren Schlange gegen ſeinen rechten Oberſchenkel hintenüber zu Boden geworfen zu werden, und hält ſich mühſam mit der Fußſpitze am Boden feſt. Indem er ſtrebt, den Oberkörper vorzuwerfen, um dann den Fuß weiter hinten neu aufſetzen zu können, ſtemmt er ſich auf den von der anderen Schlange umfaßten rechten Arm. Dieſen würde er dann zu löſen ſtreben, wenn es ihm gelungen wäre, erſt wieder frei und feſt auf den Füßen zu ſtehen. Das alles iſt ſo klar und einfach, daß, wenn wir uns nur hinein denkend an ſeine Stelle verſetzen, zunächſt Angſt vor der Gefahr, dann aber das reine Gefühl des energiſchen Strebens, neben dem Ueberlegung und Empfindung ganz zurücktreten, uns gegenwärtig werden muß. Sobald wir dann aber näher auf den Ausdruck des Geſichts eingehen, werden wir inne, daß er eben in dieſem Augenblicke durch den Blick auf den Vater, den ſoeben die Gewißheit des Geſchicks erfaßt, von dem klaren Vorgefühl des auch für ihn unentfliehbaren Ausganges erfüllt und dadurch zu einem ſtarren Anhalten in ſeinem Arbeiten gebracht wird; und nun ſind wir im Stande, in die krampfhafte Spannung des Seufzers einzugehen, in der ſich bei dem Vater die unendliche Größe des herben Schickſals mit Erhabenheit offenbart.

Ein Ausgang aus der an ſich unendlichen Spannung dieſes Eindrucks wird uns gegeben, wenn wir in dem Bilde des kleineren Knaben vorgebildet ſehen, wie trotzdem, daß die Energie der Spannung gegenüber der Größe des Eindrucks nicht nachlaſſen zu können ſcheint, endlich die Kraft der Muskeln doch erlöſchen und der Tod das Ende ſein muß. Zwar iſt der Fortſchritt zu dieſem Ende hin von Viſcher jedenfalls übertrieben, wenn er meint, der Kleine ſei todt; denn in den Vorder-

armen iſt noch Haltung, ſonſt müßten ſie aus ihrer Stellung fallen, und auf der Stirn verglüht noch der letzte Funke des Lebens. Der Blick iſt zum Vater emporgewendet, von dem er vielleicht noch Rettung hoffte; aber er kann ſein Geſicht kaum noch ſtreifen, das ſich ſelbſt eben in der Höhe der Bedrängniß zurückwendet. So durchzuckt ihn der letzte Krampf der vergeblichen Zuſammenfaſſung vor der Gewißheit des Todes, deren Gefühl ihn ſchon zuvor jedes eigentliche Vertheidigen hat aufgeben laſſen. Hier hat Goethe's ſonſt ſo feine Beobachtung am gröbſten geirrt, indem er meint, er ſei nur geängſtigt. Die Haltung des ganzen Körpers iſt rein paſſiv durch die Schlangen beſtimmt, an Entwindung aus ihren Schlingen nicht mehr zu denken. Nur in der linken Hand erkennen wir noch, daß er doch auch verſucht hat zu widerſtreben. Sie hat den Kopf der Schlange abzuhalten verſucht; das kann nichts mehr helfen, er hat ſich feſt eingebiſſen. Nun aber läßt ſie ihn doch nicht los, benutzt ihn vielmehr noch als Stütze. Es iſt das vollkommenſte plaſtiſche Bild der Beruhigung in der Verzweiflung, wie ſie ſich am Schluſſe von Goethe's Taſſo ausſpricht:

„So klammert ſich der Schiffer endlich noch
„Am Felſen feſt, an dem er ſcheitern ſollte."

Ueber dieſe nächſte Vorbereitung und Löſung des Haupteindrucks, welche in den Nebenfiguren unmittelbar mit gegeben iſt, kann nun die Phantaſie noch beliebig weiter gehen, wozu durch die Entlehnung der Situation aus einer bekannten Sage der Phantaſie Spielraum genug gegeben iſt. Nur beweiſt es gewiß kein ſehr tiefes Verſtändniß für das, was hier nach der Intention der Künſtler zur Hauptſache gemacht iſt, wenn Jemand von dieſer Möglichkeit des Abſchweifens einen ſehr ausgedehnten Gebrauch zu machen liebt. Die Erinnerung iſt allerdings als ergänzender Nebengedanke ganz erwünſcht und könnte, wenn ſie ganz fehlte, vermißt werden, daß das ſchwere Leiden, welches wir hier einen Menſchen treffen ſehen, kein blinder Zufall, ſondern die Fügung einer höheren Macht ſein

ſoll und als ſolche ſowohl in irgend einer Verſchuldung begründet, als auch in einer größeren Schickſalserfüllung mit beſchloſſen ſein wird. Dies kann man ſich beliebig weiter ausdenken. Man kann ſich alle Frevel, durch die der jetzt ſo tief Erſchütterte die Gottheit einſt beleidigt hat, ſo ſinnlich man Luſt hat, vorſtellen und dann in dem ſchmerzlichen Blicke, den er jetzt in die Unendlichkeit richtet, den zürnenden Phöbos Apollon, den ſtolzen Gott des Todes und der Klarheit ihm erſcheinend ſich einbilden; kann ſich vergegenwärtigen, wie dieſer zugleich von der lange geliebten Stadt ſeine Hand abzieht und zuläßt, daß vor dem verderblichen Pferde ihre Mauern ſich neigen; kann von fern die klagende Stimme Kaſſandra's hören, die noch ſchwerer und länger zu leiden hat, wenn ebenſo ungehört wie dem jetzt ſchnell auskämpfenden Prieſter ihr die Weiſſagungen des Gottes entſchallen, die ſie ihm mit Liebe zu lohnen verſchmäht hat; kann im Hintergrunde die heilige Veſte Priamus in Flammen ſtehen und in Trümmer fallen ſehen. Noch mehr im Geſchmacke der neueſten äſthetiſchen Literatoren würde es ſein, in dem Seufzer des Laokoon die letzte ſich dem Untergange entgegenſtemmende Anſtrengung des hinſterbenden Hellenismus und das aus ihrer Vergeblichkeit entſpringende Bedürfniß nach einer neuen höheren Belebung der Welt von oben herab erkennen zu wollen, deſſen Geiſt die Zeit erfüllte, in der das Werk entſtand, da man von Ageſander's Perſönlichkeit leider nichts weiß. Denn es iſt ja neuerdings zur Hauptaufgabe der Beleuchtung von Kunſtwerken gemacht, recht weiſe über alle Ideen und Motive zu reden, die ſich dem Geiſte ihrer Urheber als Bildungsſtoff dargeboten haben, ſtatt die Form zu zergliedern, durch die ihr ſchöpferiſcher Geiſt denſelben zur Würde der Kunſt erhoben hat.

Alle ſolche Hervorkehrungen aber von Nebengedanken und beiläufigen Reminiſcenzen können nur die Hauptſache verdecken. Man hat, ſeit Viſconti die Anmerkung machte, der Mythus, wie ihn Virgil giebt, ſei genau genommen ein unſittlicher, viel

darüber hin und her geredet. Wer aber die ſittlichen Ideen eines Mythus zum Maßſtabe eines Werkes wie dieſes machen kann, für den müßte der Werth deſſelben davon abhängen, wie viel Notizen über die Sage verloren oder erhalten ſind, oder davon, ob er die Gruppe nach Hyginus oder Virgil anzublicken vorzieht. Gefiele ihm keins von beiden, ſo wäre auch ſehr leicht zu helfen, wenn man ihm eine andere Hiſtorie eigens erfände, wie Goethe verſucht hat (offenbar nicht um zu leugnen, daß Laokoon Laokoon ſein ſoll, ſondern nur um anzudeuten, daß auf die näheren Umſtände ſeiner Geſchichte hier nichts ankommt). Es iſt ja nicht die Aufgabe einer Marmorgruppe, wäre auch eine ganz unſinnige Anforderung, daß ſie den ganzen eigenthümlichen Ideenzuſammenhang einer tragiſchen Geſchichte entwickeln ſoll. Dies geſchieht in Tragödien. Ein Marmorbild aber zeigt uns nur die eine große Wirkung des tragiſchen Geſchicks auf den Menſchen, den es trifft, die unabhängig von allen näheren Vorbedingungen und Nachwirkungen deſſelben immer dieſelbe bleibt, dieſe aber mit deſto größerer ſinnlicher Stärke des Ausdruckes. [11]) Wer für dieſe Sinn hat, wer ſich auf dieſe Höhe des tragiſchen Affects verſetzen kann, der wird daneben nicht verlangen, noch ausdrücklich verſichert zu werden, daß das Walten der göttlichen Fügung, der Zuſammenhang einer tragiſchen Geſchichte, in den dieſer Moment gehört, ebenſo wohl begründet und gegliedert iſt wie andere, die ihm in Tragödien durchmotivirt vorgekommen ſind. Was man ſieht und ſich ſo nahe treten läßt, als wäre man ſelbſt davon betroffen, braucht man nicht aus anderen Zeiten in Gedanken weit zurück- oder vorgreifend im Geiſt zuſammenzuſetzen, ſo wenig wie der Leidende ſelbſt von der Größe und Bedeutung des Moments eine ſehr ins Kleine gezeichnete Vorſtellung haben kann. Es beweiſt eine ſehr geringe Sicherheit im Glauben an eine ewige Gerechtigkeit des Cauſalzuſammenhanges, wenn man gerade da ſeinen Einzelbedingungen ängſtlich nachſucht, wo ſeine Hauptergebniſſe ſich ganz und vollendet darſtellen. Nur die zunächſt

an dieſe erhabenen Höhepunkte angrenzenden Stimmungen müſſen noch mit einwirken, um nicht ganz die ideale Einheit des hier ſinnlich gegenwärtigen mit dem zu anderer Zeit innerlich verſtändlichen verſchwinden zu laſſen.

Freilich giebt es viele Menſchen, die das Verweilen in dem erhabenen Eindrucke der ſchmerzlichen Kriſis überhaupt fliehen, die nur die reine Schönheit allein in der bildenden Kunſt aufſuchen, um mit epiſch plaſtiſcher Objectivität in ihrem Genuſſe ſich zu erfreuen, und nur in der Poeſie, wo man leicht darüber hin gehen kann, kritiſche Conflicte entgegengeſetzter Kräfte als unentbehrliche Uebergänge zwiſchen deren abwechſelnden freien Entfaltungen ſich gefallen laſſen. Sie müſſen natürlich das rückhaltloſe ſubjective Eingehen in die Situation des kritiſchen Moments ſcheuen, wo er ſo ausſchließlich und ausdrücklich zur Geltung gebracht iſt wie hier. So wird es ſich erklären, daß Dannecker wie viele naive ſchöne Seelen offen bekannte, daß er den Anblick des Laokoon vermeide. Er, dem die Vertrautheit mit dem Aeußeren der Auffaſſung das Eingehen in den Kern des plaſtiſchen Werkes am leichteſten machte, konnte ſich keine Illuſionen darüber machen, daß ihn die Wirkung deſſelben abſtieß, während Goethe, wie wir geſehen haben, ihr durch Nebenergötzungen ausweichen konnte. Ja ſelbſt Winckelmann und Leſſing, als er den Laokoon ſchrieb, ſind durch die Ausſchließlichkeit ihres Cultus der reinen Schönheit dazu verleitet worden, die ungeheuere geiſtige Spannung im heftigſten Schmerz zu überſehen und in der Starrheit, in der ſie ihren gewaltigſten Ausdruck findet, ein Zeichen von Mäßigung zu erblicken. Sie glaubten durch dieſe Mäßigung das Unſchöne des Schmerzes mit dem Schönen der ruhigen Größe verſöhnen, in daſſelbe zurückziehen zu können. Dies iſt nicht möglich, gäbe nur ein unreines Gemiſch. Wer aber mit Schiller von der reinen Befriedigung im Schönen geſättigt, im Erhabenen eine neue Stufe der Hinleitung des Geiſtes zur unendlichen Freiheit des Idealen gefunden hat, der verlangt nicht nach einer ſolchen Vermiſchung,

ſondern nur nach einer verſtändlichen Anknüpfung des Unnahbaren an das leichter Verſtändliche, und dazu genügt eine leichte Hinweiſung auf Augenblicke reinerer Stimmung, die der Kriſis zunächſt liegen. Um dieſe geben zu können, geht die bildende Kunſt im Laokoon an die äußerſte Grenze des mit ihren Mitteln Erreichbaren, die größte Aufgabe der Kunſt theilend.

„Denn jedes Aeußerſte führt ſie, die Alles
„Begrenzt und bindet, zur Natur zurück.“

Wenn es nun klar iſt, daß der erhabene Eindruck des Schmerzes, der den Knotenpunkt der großartigſten Kunſtwerke bildet, ſeiner Natur nach unter der Form einer kritiſchen Ruhe zur Erſcheinung kommt und daß nur darum die techniſche Forderung der Ruhe in der bildenden Kunſt ſeine Darſtellung im Laokoon ſo außerordentlich begünſtigt, ſo muß er auch in anderen Künſten, die an eine ſolche Forderung nicht gebunden ſind, ebenſo zu Stande kommen, ſo muß er auch in der Poeſie, die uns ſonſt die Stimmungen, die ſie erregt, fließend vorbeiführt, als erhabener Ruhepunkt erſcheinen. Um uns dies recht unbeſchadet der von Leſſing gewonnenen Klarheit des Unterſchiedes der Poeſie von der bildenden Kunſt zu vergegenwärtigen, knüpfen wir noch einmal an ſeine Gedanken an. Er vergleicht, um den beſagten Unterſchied herauszuſtellen, insbeſondere die Gruppe des Laokoon mit der Erzählung des Vorfalles bei Virgil und nimmt anknüpfend an die ſtreitige Frage über das Alter der Gruppe Anlaß, zu unterſuchen, ob aus inneren Gründen wahrſcheinlich ſei, daß die Bildhauer den Virgil, oder daß Virgil die Gruppe als Muſter vor ſich gehabt habe, und entſcheidet ſich, abgeſehen von der Möglichkeit, daß beide ganz unabhängig von einander geweſen ſeien, dafür, daß die Bildhauer ſehr wohl aus Anlaß der Erzählung bei Virgil gearbeitet haben könnten, aber nicht umgekehrt der Dichter ihr Werk bereits vor ſich gehabt habe. Denn im erſten Falle erklären

ſich alle Abweichungen der Gruppe von der Erzählung aus den eigenthümlichen Anforderungen der bildlichen Darſtellungsweiſe, die wir ſchon betrachtet haben. Die Bildhauer durften die Stirn von der Prieſterbinde, den Leib von Kleidern nicht verhüllt ſein laſſen, weil ſie ſonſt den Ausdruck der Spannung in den Muskeln nicht hätten zeigen können; ſie durften auch die Bruſt und den Hals nicht mit den Windungen der Schlangen umſchnüren, weil ſonſt der ſtarre Seufzer, den ſie ſich zum eigentlichen Thema machen mußten, unmöglich und nur ein ruheloſes Würgen denkbar geweſen wäre. Die Wirkung ihrer Kunſt wäre alſo undenkbar geweſen, wenn ſie zu der Anlehnung an die dichteriſche Beſchreibung, der ſonſt nichts weſentlich widerſpricht, auch dieſe Züge hätten mit herüber nehmen wollen, während dieſelben in der fließenden Erzählung wohl hingehen konnten. Dagegen iſt es doch auf der anderen Seite ſchwer denkbar, daß Virgil, wenn er die Gruppe gekannt hätte, nicht geſehen haben ſollte, wie leicht er durch Entlehnung der wirkſamſten Züge derſelben auch ſeine Schilderung, ohne deren lebendigen Fluß über Gebühr zu hemmen, hätte verſchönern können. Namentlich, führt Leſſing aus, hätte er die Verſchlingung der drei Unglücklichen in Eine Gruppe ſehr wohl etwas beſtimmter andeuten können, ebenſo ihre Feſſelung nur an den Extremitäten, die man ſich weniger gräßlich als die allgemeine Einquetſchung und doch ſchreckhaft ergreifend hätte ausmalen können; und auch das Geſchrei war zwar in der Erzählung vollkommen zuläſſig, trotz ſeiner Unmöglichkeit im Bilde, aber ſo ausſchließlich als Hauptäußerung der erſchütternden Wirkung des Schmerzes hätte es der Dichter wohl auch nicht hervorgehoben, wenn er den gewaltigen Eindruck der Erſtarrung des Seufzers in der Gruppe gekannt hätte. Leſſing führt als Beleg dieſer möglichen Verfeinerungen der Schilderung auf Grund des plaſtiſchen Werkes ein lateiniſches Gedicht an, das ein gewiſſer Sadolet auf die Gruppe des Laokoon gemacht hat. In viel einfach ſchlagenderer Weiſe aber iſt ſeitdem daſſelbe

durch die That in der Ueberſetzung des alten Epikers durch den größten Tragiker bewieſen.

Schiller hat zwar ſelbſt, und ähnlich Goethe, die Grellheiten der Schilderung des Virgil mit großer Feinheit aus dem Zuſammenhange entſchuldigt, weil es dem Aeneas, dem ſie in den Mund gelegt wird, nicht darauf ankomme, Mitleid zu erregen, ſondern nur durch die gräßliche Geſchichte ſeine und der anderen Trojaner Verblendung und Nichtachtung der Warnung Laokoon's erklärlich zu machen. Das wurde allerdings erreicht, wäre aber nicht minder erreicht worden, wenn die Geſchichte auch an ſich noch ergreifender ins Licht geſtellt wäre. Unbedenklich hat daher auch Schiller zwar jene Gräßlichkeiten nicht gemildert, aber durch einen kleinen Zuſatz auch die Bezeichnung eines kritiſchen Ruhepunktes, den wir in der originalen Schilderung vergeblich ſuchen, eingeſchoben; und zwar ſo, daß, wie auch Leſſing es ſich ausgemalt hatte, der wildere Ausbruch erſt nachher folgt, die Starrheit der Kriſis gleich bei der erſten entſcheidenden Verwickelung einſetzt; nur die Motivirung durch den Biß iſt nicht benutzt. Bei Virgil leſen wir, daß der Vater mit der Lanze herbeieilt, ſeinen Söhnen zu helfen, daß die Schlangen ihn ergreifen und mit ungeheuren Windungen umſchlingen. Schiller überſetzt:

„Zum Beiſtand ſchwingt der Vater ſein Geſchoß;
„Doch in dem Augenblick ergreifen
„Die Ungeheuer ihn ſelbſt. Er ſteht bewegungslos
„Geklemmt von ihres Leibes Reifen."

„Er ſteht bewegungslos." — In dem Worte erkennen wir, wie aus einer Klaue den Löwen, den König im Reiche des Erhabenen, der gegenüber einem ſo entſcheidenden kritiſchen Eindrucke, wie der des Laokoon, nicht unruhig ſpielend mit den Augen blinzt, ſondern mit hellem Blicke das erkennt, wodurch die Kunſt das menſchliche Herz am tiefſten zu erſchüttern und zugleich am höchſten zu erheben im Stande iſt.

Hier haben wir nun zugleich den Unterſchied und das Gemeinſame vor Augen in der Rolle, welche die erhabene Kriſis in der bildenden und redenden Kunſt ſpielen kann und ſpielt. Der Ruhepunkt des ſtarren Seufzers, der dort ausſchließlich dargeſtellt wurde und das vorhergehende und nachfolgende nur angedeutet neben ſich erkennen ließ, iſt hier nur eine kurz angedeutete Unterbrechung der Abwickelung des ganzen Verlaufes, der ihn hervorbringt und wieder auflöſt. Für den oberflächlichen Beobachter zerfließt er kaum beſonders bemerkt in dem leichten Wechſel dieſer verſchiedenen Eindrücke. Wer aber ſchon in dieſer einfachen Geſchichte durch Verſetzung in die Lage des Helden, von dem er erzählen hört, eine Wirkung zu finden verſteht, wie ſie uns die tragiſche Kunſt nothwendiger nahe legt, dem faßt ſich in dieſem Momente die Geſammtheit der das Ganze erfüllenden theils rein muthigen, theils rein wehmüthigen Stimmungen in einen unendlichen Contraſt zuſammen, der dem Verlaufe eine höhere Einheit, eine Bindung der klareren Vorſtellungen durch einen erhabenen Knoten giebt. Auf eine ſolche Kriſis muß in allen Werken auch der den Wechſel der Eindrücke in der Zeit vorſtellenden Kunſt, wenn ſie einen erhabenen Eindruck in dem Schönen zu beſchließen im Stande ſein ſoll, das innere Auge des Hörers von allen entfernten Momenten hingelenkt werden, wie das äußere des Beſchauers räumlich beim Laokoon von den peripheriſchen Anhängen zum Geſichte der Hauptfigur, in dem die angehaltene Spannung des ganzen Menſchen ihren höchſten Ausdruck findet. Sie braucht nur darum hier nicht breit ausdrücklich mit Worten ausgemalt zu werden, darf es ſogar nicht; denn eine ſolche Stimmung leidet nicht viele Worte, iſt ein unausſprechlicher Seufzer, der ſich nur an einzelne Worte anlehnt. Sie kann nur unſcheinbar angedeutet ſein, ja ſogar zuweilen ganz nur aus dem Früheren und Späteren in ihrer Bedeutung klar werden. Sie bleibt es aber doch, an deren Daſein die Größe

des Totaleindrucks hängt, weil ſie die vorübergehenden Momente in ihrer unendlichen Größe zuſammenfaßt.

Wollen wir dies zuerſt da zu erkennen ſuchen, wo die Analogie am entfernteſten, die Verſchiedenheit der Eindrücke, welche ſich zur Wirkung auf das Gemüth vereinigen, am vorwaltendſten iſt, ſo müſſen wir Geſetze der Muſik vergleichen. Sie bietet jede äſthetiſche Wirkung in der einfachſten Form dar, unverhüllt von allen materiellen oder ideellen Einflüſſen, die nur im Gegenſtande ihren Grund haben, weil ſie Eindrücke und Stimmungen giebt ohne einen ſpeciellen Gegenſtand der Vorſtellung, auf den ſie ſich beziehen. Es giebt kein lebendigeres, aber auch kein vergänglicheres Pathos, als das durch die Macht der Töne erregte. Denn jeder folgende Eindruck löſcht den vorhergehenden in der Vorſtellung rein aus. Trotzdem finden wir auch hier ſchon eine Verknüpfung derſelben im Uebergang, die es möglich macht, auch ſolche Eindrücke, die an ſich keine reine Auflöſung in der Vorſtellung zulaſſen, in den Zuſammenhang der anderen aufzunehmen und dieſe dadurch in einer Kriſis zu verknüpfen. So ergiebt ſich uns hier das elementarſte Beiſpiel der Beſchließung des Erhabenen im Schönen. Man unterſcheidet Accorde, die unſer Organ rein auflöſt, und ſolche, bei denen dies nicht möglich iſt. Zwar kann auch hier wie überall die Grenze des Schönen und Erhabenen durch eine verſchiedene Ausbildung des Geſchmackes verſchoben werden; aber es bleibt doch immer der Gegenſatz von Diſſonanz und Conſonanz. Der Eindruck der Conſonanz iſt ein ſchöner, der der Diſſonanz ein erhabener; daher die Regel, daß die Diſſonanz in einer Conſonanz vorbereitet und wieder aufgelöſt werden muß, indem der diſſonirende Ton bereits in einem vorhergehenden Accord als conſonirend eintrat und in einem folgenden wieder in einen etwas tiefer liegenden conſonirenden ausgeht. So werden dieſe drei zu einem Ganzen verknüpft, in welchem durch die Diſſonanz, die für ſich allein gar nicht wohlthuend auf

uns wirken kann, eine höhere Spannung der Stimmung bewirkt wird, als durch reine Harmonie möglich ist. Denn das Hervorgehen der Disharmonie aus der Harmonie und ihr Wiederverschwinden in derselben läßt uns dunkel ahnen, daß alle Disharmonie in einer unendlichen Harmonie aufgelöst zu fühlen eine Fähigkeit in uns schlummert. Aehnliche Verhältnisse kehren für den geübteren Musikhörer in den Beziehungen der größeren Abschnitte ganzer Tonstücke zu einander wieder. Die fließenderen Theile eines Allegro, die dem ungebildeteren Ohre nur jeder für sich leicht und angenehm vorüberrauschen, fassen sich einheitlich zusammen in den kritischen Uebergängen der schwer wiegenden Accorde des Mittelsatzes. [12])

Was hier erst gleichsam eben aus der Natur der Stimmung selbst in die Kunstform elementar einfach eingetreten ist, erreicht seine geistig durchgebildetste Vollendung in der tragischen Kunst. Sie ist es, die in ganzer Fülle die Erregung der sympathetischen Stimmung, die sich in der Krisis des Schmerzes am stärksten zusammenfassen, entfaltet. Diese ihre innige Verwandtschaft mit dem Laokoon zeigt sich zuerst auffallend in der Art der Aufnahme, die sie fordert. Sie zeigt die Menschen, deren Empfindungen sie uns mittheilen will, nicht in ungewöhnlichen Eigenthümlichkeiten sich offenbarend und uns entgegentretend, sondern mit einer Jedem verständlichen Verbindung der geistigen Anlagen, von denen die Gesammtstimmung abhängt, einer ihnen beschiedenen Situation entgegentretend, in die unser Gefühl daher mit ihnen eingehen kann und muß. Sie zeigt uns nicht einseitig ausgebildete Charaktere, sondern nach Schiller's klassischem Ausdruck: „den Menschen in des Lebens Drang." So eigenartige Persönlichkeiten wie Hamlet, wie Julius von Tarent, können die eigenthümliche Wirkung der Tragödie, der Versetzung in die Empfindung des Helden, nur auf die wenigen Naturen machen, die entweder dieselben Eigenheiten haben, oder die im abstracten Denken so geübt sind, daß sie selbst ganze Grundzüge der menschlichen Natur für Augenblicke aus sich selbst

wegdenken können, daher es denn kein Wunder iſt, daß der tonangebende Geſchmack deutſcher Profeſſoren und ſelbſt großer Dichter gerade hier das Höchſte geleiſtet findet, weil er hier durch Aufgebot ſeiner eigenthümlichen Kraft zu dem Genuß gelangt, der dem natürlicheren Menſchen in den klaſſiſchen Tragödien nahe gelegt iſt. Das Publicum der klaſſiſchen Kunſt iſt aber weder der überverfeinerte, noch der rohe Menſch, ſondern, abgeſehen von nationalen Zügen, die im einzelnen Falle allgemein menſchlichen gleichwerthig ſind, der mit dem gewöhnlichen Maaße von Klarheit des Willens und der Empfindung ausgeſtattete. Dieſem ſind deshalb auch die typiſchen tragiſchen Helden der Griechen, Shakeſpeare's und Schiller's ähnlich, nur mit einer gleichmäßigen Erhebung aller Anlagen über das gewöhnliche Maaß zu edler ſtolzer Großheit, wie ſich Jeder leicht einbilden kann, daß auch er in außerordentlichen Lagen ſie entwickeln würde; ſie ſind den im Menſchen ſtreitenden Trieben des Guten und des Böſen, der Ruhe und der Erregung, des Willens und der Empfindung ſo offen, wie faſt Jeder es in harmoniſcher Vollendung zu ſein glaubt; die Elemente in ihrem Charakter, wie Shakeſpeare am Schluſſe des Cäſar von Brutus ſagt, ſo gemiſcht, daß man ihn kurz und allgemein bezeichnen kann: „Dies war ein Mann.“ So iſt alſo die Nöthigung zu ſubjectivem Einswerden des Beſchauers mit dem Dargeſtellten ein im Laokoon vorgebildeter allgemeiner Zug tragiſcher Kunſtwirkung; noch tiefer werden wir ihn aber als Prototyp derſelben auffaſſen, wenn wir auf die Art der dadurch eingeleiteten Wirkung ſelbſt eingehen.

Was im Leben der Seufzer, was im Marmor der Laokoon, das iſt in der Poeſie die große Tragödie, die verwickelte, wie Ariſtoteles ſie genannt hat. In der einfachen, die er von ihr unterſcheidet, wird zwar auch Theilnahme für das Leiden eines Menſchen im Contraſt zwiſchen dem, was er erſtrebt und was er empfindet, erregt, aber er iſt in anhaltenden ſchmerzlichen Stimmungen ausgebreitet, ähnlich noch wie in

lyrischer Ergießung. Die eigenthümliche, auf keinem anderen Wege zu erreichende Wirkung der Tragödie tritt aber erst da ein, wo der Conflict, der eine große zusammenhängende Reihe von Thaten und Leiden des Helden beherrscht, sich krampfhaft starr, wie in der Pause des Seufzers bei Laokoon, in einem kritischen Momente zusammenfaßt, der seine unendliche Größe vollkommen klar offenbart und dadurch den eigentlichen Kern und Brennpunkt des Ganzen bildet. Eine Tragödie, die keinen solchen höchsten Moment des unendlichen Schmerzes enthält, ist nur eine unnöthig deutliche Ausführung eines Aggregates von Begebenheiten, eine taube Nuß. Es können und werden in der Regel auch mehrere derartige starre Wendepunkte sich zusammenfügen oder zerstreut im Verlaufe der Handlung eintreten, wie einzelne Dissonanzen in der Musik; aber auf Einen entscheidendsten müssen sie alle hinweisen, wie das leichtere Anhalten der beiden Söhne Laokoon's auf seine Krisis. Es ist so viel von der Kunstforderung der Einheit in der Tragödie geredet worden, ob sie an die äußeren Einheiten der Zeit und des Orts gebunden, oder in der der Handlung allein gesichert und wie in dieser allein zu erkennen sei. In der Einheit der Krisis ist sie beschlossen. Sie ist erfüllt, wenn Alles, was im Verlaufe des Stückes vorgestellt wird, von Anfang bis zu Ende dazu dient, auf die Eine große Spitze, die Hauptkrisis, die sich in der Mitte des Ganzen, im dritten Acte erhebt, hinzuweisen, sie vorzubereiten oder wieder aufzulösen. Von ihr aus gliedert sich organisch das Vorhergehende und Nachfolgende und hat seine Bedeutung in der Beziehung zu ihr. Von ihr hängt Anfang und Ende ab. Sie kann zwiefacher Art sein, entweder ein Uebergang vom Streben zum Leiden, oder vom Leiden zum Streben. Im ersten Falle ist die Stimmung vor der Krisis activ, das Ende unglücklich, im zweiten die erste Hälfte des Stückes ängstlich, der Ausgang glücklich. Der glückliche Ausgang löst den erhabenen Eindruck der Krisis in den schönen der endlichen Befriedigung vollkommener auf; beim unglücklichen

behält auch ſein ſchließliches Aufgehen im reinen Gefühl noch deutlicher den Ausdruck des Erhabenen, welches ihn urſprünglich auszeichnete. Dieſer bringt daſſelbe daher am vollkommenſten zur Geltung; dieſer iſt im Laokoon abgeſpiegelt. Ein kurzer Ueberblick der muſtergültigſten modernen Beiſpiele wird geeignet ſein klar zu machen, wie ſich dies in der Tragödie darſtellt.

Die alte Tragödie, indem ſie ſich der inneren Einheit der Tragödie durch die äußere verſicherte, ſtellte, hierin mehr als die moderne dem Laokoon ähnlich, den kritiſchen Moment, wenn ſie einen ſolchen überhaupt hatte, nur umgeben von naheliegenden dar. Die moderne verfolgt den Conflict, der ſich in ihm zuſammenfaßt, rückwärts bis in die geheimen Triebe, vorwärts bis in die fernen Erfolge, in denen er entſteht und endet. Das große kühne Vorbild dieſer Ausdehnung des pſychologiſchen Bildes iſt Macbeth. Die großen Momente der pſychologiſchen Entwickelung des tragiſchen Geſchicks ſind alle in das Stück hereingezogen, aber noch nicht in pſychologiſcher Naturwahrheit, ſondern ſymboliſch perſonificirt, Anfang und Ende in den Offenbarungen der Hexen und ihren Erfüllungen, die große innere Hauptkriſis ſelbſt aber in der Erſcheinung des Geiſtes Banquo's, bei der Macbeth's muthige Hoffnung auf endliche Befriedigung durch den Erfolg ganz erſtarrt.

Mit voller Klarheit, aber rein als innerer Vorgang durch einen äußeren Anlaß bedingt, iſt dieſe Erſtarrung der Kriſis in keiner Tragödie ſo ausdrücklich hervorgehoben, als in den Räubern. Karl Moor, als er beim Sonnenuntergang an der Donau Halt macht, iſt bis dahin in dem Wahne, durch die dämoniſche Aufgabe der Zerſtörung, der er ſich geweiht hat, eine gewiſſe Befriedigung finden zu können, raſtlos und ohne hinter ſich zu ſehen immer fortgeſtürmt, wenn auch ſchon Momente der Vorahnung, daß ihn die Hoffnung täuſchen werde, mehrfach vorhergegangen ſind. Nach einer heilſamen körperlichen Ermattung findet er jetzt Gelegenheit, im Anblicke des erhabenſten Naturſchauſpieles auszuruhen. Wäre eine Be-

friedigung für sein Streben möglich, hier müßte sie sich zeigen. Sie zeigt sich nicht und damit vollendet sich ihm plötzlich die Gewißheit, daß sie nie eintreten wird. Alles, was ihn wahrhaft hätte beglücken können, versinkt auf ewig vor seinem inneren Auge. Mit den Worten: „Dahin! dahin! Unwiederbringlich!“ — und dem darauf folgenden Seufzer schließt die Scene. Von da an strebt er nicht mehr, wird er nur noch willenlos fortgetrieben sein Schicksal zu erfüllen. Die erhabene Größe des Eindrucks dieser Krisis setzt die ganze Vorgeschichte voraus und spiegelt sich, allmälig sich auflösend, im weiteren Verlaufe, so namentlich in dem Monolog des vierten Actes, in dem sich als bleibende Frucht aus dem unendlichen Widerspruche zwischen dem inneren Sehnen nach reiner Vollendung und dessen schmerzlicher Täuschung die Gewißheit einer ewigen höheren Welt hervorhebt: „Nein! Nein! es ist etwas mehr, denn ich bin noch nicht glücklich gewesen“, und endlich in der mit allem Endlichen ruhig abrechnenden Katastrophe.

Durch solche Vorbereitung und Lösung kann nun in der dramatischen Darstellung die Größe des kritischen Moments auch klar gemacht werden, wenn er selbst viel weniger stark hervorgehoben ist. Ein Stück, in welchem man hierauf sehr achten muß, um seine tragische Größe zu verstehen, ist Clavigo. Clavigo hat sich in der Zeit seiner ersten inneren Entwickelung durch das neben derselben hergehende Gefühl des Mangels an äußerer Anregung hinreißen lassen, eine erste Anwandlung von Liebe zu überschätzen und dauernd festhalten zu wollen. Das zarte Wesen, welches diesen gefährlichen Reiz auf ihn ausübt, hat wohl leise das Unzulängliche des Verhältnisses gefühlt, aber nicht die Kraft besessen, sich und ihm dies klar einzugestehen. So hat der schöne Wahn zu einer Verbindung geführt, deren Zerreißung, als er geschwunden war, einen tragischen Knoten von Schuld und Verhängniß schürzen mußte. Die erste hart an den Unglücklichen herantretende Verwickelung, die daraus erwachsen ist, die unausweichliche Verlegenheit, die

er nur durch ein Duell hätte abſchneiden können, welches ſein ſittliches Gefühl empört, hat ihn angeregt, noch Einmal ſich in die alte Illuſion zu ſtürzen, leidenſchaftlich nach der Herſtellung des Glückes zu trachten, das ihn einſt beſeligte. Er wirft ſich zu den Füßen der Schwerbeleidigten. „Im erſten Taumel", wie er ſpäter ſelbſt erzählt, „fliegt ihr ſein Herz entgegen." In einem verzückten Redeſchwall beſtürmt er ſie mit neuer Hoffnung, und auch ſie kann noch Einmal dem Reiz des alten Traumes nicht widerſtehen. Jetzt in dem Augenblicke, da ſcheinbar Alles gut iſt, da er freudig nach der erſehnten Befriedigung des Herzens greift, da durchzuckt ihn die furchtbare Klarheit, daß er nach einem Schatten greift, der ihn ewig nicht wieder befriedigen kann. Dies iſt der Moment, von dem er ſelbſt im vierten Acte erzählt: „es war, als wenn mir in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes übern Nacken führe." Die Umſtehenden merken es gar nicht; denn er ſagt es natürlich nicht, und ſie ſind ſelbſt zu erregt, um es ihm anzuſehen. Auch mancher Zuſchauer wird es vielleicht überſehen und erſt nachträglich aus der Erzählung im vierten Acte merken, wenn der Schauſpieler nicht im kritiſchen Augenblicke gehörig, wie Laokoon, die Augenbrauen in die Höhe zieht. Noch leichter kann dies einem unachtſamen Leſer begegnen, denn in den Worten des Textes iſt der Moment nicht ausgezeichnet, nur in der Interpunction. Am Ende der hoffnungsvoll ſtürmiſchen Ergießung ruft er: „Marie! Marie!", dann aber, als er die unendliche Leere fühlt und in dieſem Gefühl erſtarrt: „Marie — Marie — Marie." — Dieſe Gedankenſtriche, d. h. dieſe Seufzer, bezeichnen die Höhe der Kriſis, die hier mit einer Einfachheit und Entſchiedenheit wie in keinem der großartigſten Stücke von Goethe den erhabenen Eindruck des Ganzen beherrſchend zuſammenfaßt.

Es kommt aber auch gar nicht immer darauf an, daß der kritiſche Moment ſogleich ſehr auffällt. Er kann doch in ſeiner Abſpiegelung in früheren und ſpäteren den wahren Einheits-

punkt bilden. In Shakespeare's Julius Cäsar ist er ganz der unmittelbaren Anschauung entrückt. Der tragische Held und der tragische Conflict, dessen erschütternde Wirkung wir mit ihm empfinden sollen, ist Brutus und die Unmöglichkeit, durch Gewaltstreiche die Freiheit herzustellen, wenn das Volk die Fähigkeit, dieselbe zu schätzen und zu behaupten, verloren hat. Der entscheidende Moment, der sein Streben hoffnungslos macht, muß eintreten, wenn er erfährt, daß das Volk, für das er eben die schreckliche Blutthat an seinem väterlichen Freunde verübt hat, sich von Antonius hat gewinnen lassen. Dies sehen wir nicht auf der Scene; wir sehen nur die Sache selbst, die zu erfahren ihn niederschlagen muß, und hören hinterher, daß er mit Cassius wie toll zum Thor hinaus geritten ist; und der Schauspieler kann nur abgehend ein Vorgefühl davon blicken lassen, wenn das Volk ihm selbst zuruft, daß er Cäsar's Nachfolger sein soll. Den entscheidenden Moment aber, wenn er den Abfall erfährt, muß man hinzudenken. Nun muß allerdings eine lebendige Theilnahme für Brutus und das Princip, das er vertritt, beim Zuschauer schon fest eingewurzelt sein, wenn er dieses tragische Hauptinteresse im Auge behalten und an der Vergegenwärtigung des Schmerzes, in dem Brutus erstarren muß, nicht durch das epische Wohlgefallen an der siegenden Ueberredungskunst des Antonius gehindert werden, wenn er nicht auch, wie die Römer aus ihrem patriotischen Interesse, von Antonius aus der Größe des tragischen Eindrucks herausgeschwätzt werden soll. Darum schrieb aber auch Shakespeare für eine Zeit und für ein Volk, wo nicht nur einzelne hochbegeisterte Doctrinäre, wie Brutus, in verzweifelten Experimenten ein unvermeidlich hinsinkendes Staatsprincip zu retten versuchten, sondern in dem Gesammtwillen Aller ein ruhig consequentes Ringen nach verfassungsmäßiger Freiheit sich zu regen begann.

In ähnlicher Weise dem unmittelbaren Anblick entzogen und doch zugleich durch die höchste Vollendung organisch gegliederter

Compoſition dem inneren Auge nahe gerückt iſt die Höhe der Kriſis im Wallenſtein. Ein erſter kritiſcher Moment von der ſtarren Natur des Seufzers nach mehreren vorahnenden Stimmungen in den früheren Acten tritt ein, als er erfährt, daß Octavio ihn verrathen hat. Es durchzuckt ihn die Nähe ſeines nicht mehr aufzuhaltenden Schickſals; aber er iſt noch nicht ganz gelähmt; aus dieſem Seufzer rafft er ſich noch zu erneutem Muth empor, zu hoffnungsvoller Begeiſterung in dem ſtolzen Monolog, welcher ſchließt:

„Führt eure Tauſende mir kühn entgegen,
„Gewohnt wohl ſind ſie unter mir zu ſiegen,
„Nicht gegen mich. Wenn Haupt und Glied ſich trennen,
„Da wird ſich zeigen, wo die Seele wohnte.“

Auch als mit der vergeblichen Anſtrengung, den treuen Max noch an ſich zu feſſeln, ein ähnlicher Schlag ihn zu treffen droht, wird er durch den raſcheren Drang der Gefahr von außen noch zum letzten hoffnungsvollen Verſuch, die Soldaten ſelbſt zu bezaubern, hingeriſſen, und geht ab mit den muthig ſtolzen Worten:

„Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht
„Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?
„Laß ſehn, ob ſie das Antlitz nicht mehr kennen,
„Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht?“ u. ſ. w.

Er geht ab und auf der Bühne bleiben nur Max und Thekla, deren Losreißung von einander, wie ihre ganze Geſchichte, ſymboliſch das Furchtbarſte abſpiegelt, was eben jetzt der Hauptheld erleidet. Jetzt ſteht er auf dem Balcon und die Truppen geben nichts auf ſeinen Anblick. Das iſt das Entſcheidende, womit ſein ganzes Streben zum unendlichen Stillſtand kommt. Jetzt können wir ihn uns nicht anders denken, als wie den Laokoon. Er ſteht bewegungslos, erſtarrt in einem Seufzer, in deſſen unendlicher Tiefe Vergangenheit und Zukunft vor ſeinem inneren Auge verſinkt. Dies wäre der Moment, den die bildende Kunſt aufzufaſſen haben würde, wenn ſie den Eindruck des ganzen Stückes in einem Anblicke vereinigen wollte.

Der Dichter läßt ihn uns erkennen in der Veränderung, die er im Helden kritiſch bewirkt. Gleich darauf tritt er wieder auf, nachdem man gehört hat, was geſchehen iſt. Er redet nicht mehr zu Max. Er äußert keinen muthigen Willen mehr. In tonlos lakoniſchen Befehlen läßt er gleichſam nur noch automatiſch handelnd das Unabänderliche ſich vollziehen. Auf dieſe Kriſis hat alles Frühere hingearbeitet von dem verhängnißvollen Entſchluſſe an, der Wallenſtein's Abfall beſiegelt und ſeine Treuen von ihm trennt; aus ihr fließt alles Folgende, bis am Ende in reiner Empfindung ſein Gefühl mit ſeinem Schickſal abſchließend ſich beruhigt, bis der Krampf des Lebens aus dem Buſen hinweggeſpült und das Sehnen geſtillt wird, zu dem der raſtloſe Mann gelangt iſt, als er zum letzten Male abgeht:

„Sorgt, daß ſie nicht zu zeitig mich erwecken.“

So ſehen wir alſo den kritiſchen Moment, den die bildende Kunſt als fruchtbarſten ausſchließlich zur Anſchauung brachte und nur durch Streiflichter von anderen als aus dem Zuſammenhange des ſtets fortſchreitenden Lebens hervorgegangen erſcheinen ließ, auch hier, wo ein ganzer Ablauf eines großen Schickſals vor uns abgerollt wird, mächtig aus demſelben hervorragen, auf ſeiner Höhe unſeren Blick feſthalten, wie auf dem Gipfel einer Fontaine, zu dem die Fluth raſtlos aufſchießt, um raſtlos von ihm abzufallen.

Auch in Bezug auf das Verhältniß der einzelnen peripheriſchen Theile zur Höhe der Kriſis und zu einander können wir, ohne in Spielerei mit zufälligen Analogien zu verfallen, den regelrechten Bau der großen Tragödie mit der Compoſition der Laokoongruppe vergleichen. Dem größeren Knaben entſpricht der erſte Act. Er zeigt uns den Helden in dem vollen Zuge muthigen Strebens, der die Angſt der Gefahr überwindet und nur in Momenten des Vorgefühls der Kriſis vor ihr erſtarrt. Dem kleineren entſpricht der letzte Act. In ihm hat ſich die krampfhafte Spannung in reine Wehmuth aufgelöſt und ſpiegelt

ſich nur als klagender Schauer in der Erinnerung. Anfang und Ende müſſen aber mit der Mitte, auf die ſie ſich in der Empfindung direct beziehen, auch äußerlich noch durch eine objectiv zwingende Nothwendigkeit verkettet werden, wie die beiden Söhne mit dem Vater durch die Schlangen. Dieſes geſchieht vorzugsweiſe durch die zwiſchen ſie eingeſchobenen Acte, den zweiten und vierten, in denen das Eingreifen einer fremden höheren Macht den Zuſammenhang jener Hauptmomente unvermeidlich herbeiführt. Natürlich ſtehen ſich die fünf Abſchnitte, in die demnach jede vernünftig gegliederte Tragödie zerfallen muß, nicht wie Individuen ſcharf getrennt entgegen, ſondern greifen mit ihren Motiven mannichfach in einander über. So iſt namentlich auch in den beiden mehr der verknüpfenden Handlung gewidmeten Acten das tragiſche Pathos nicht ausgeſchloſſen. Denn es können auch für die hier vorzugsweiſe wirkſamen Nebenperſonen kritiſche Momente eintreten, und auch die Hauptperſon kann hier oft ſtarke Erſchütterungen erfahren, die aber mehr oder weniger in einem Schwanken zwiſchen den Stimmungen beſtehen, die ſich im erſten und letzten Acte rein darſtellen und im dritten kritiſch coincidiren. Der Schwerpunkt eines jeden Actes aber muß bei richtiger Compoſition in der angedeuteten Weiſe durch ſein Verhältniß zum Ganzen beſtimmt und demnach der dritte Act der Schwerpunkt des Ganzen ſein. Für ſich allein zeigt er auch noch in Anfang und Ende eine wie im Laokoon kurz angedeutete Abſpiegelung der vorhergehenden und nachfolgenden, im Anfang eine letzte momentan noch einmal muthig gehobene Stimmung, im Ende ein ſchnelles Sinken zum Abſchluß nach der kritiſchen Höhe.

Das reinſte Beiſpiel, an dem ſich dieſe Beziehungen typiſch einfach erkennen laſſen, iſt Maria Stuart. Läßt ſich auch die daraus entſpringende wunderbare Symmetrie der Anordnung, verbunden mit der weiblichen Zartheit der Hauptperſon, eher mit der Compoſition der ſixtiniſchen Madonna als mit der kühnen Excentricität des Laokoon vergleichen, ſo iſt doch das

Verhältniß der durch die einzelnen Theile erregten und in Verbindung gebrachten Stimmungen ganz ſo, wie wir es hier erkannt haben. Im erſten Acte iſt die Heldin erfüllt von dem Bewußtſein des unbändigen Willens, mit dem ſie das ungeheure Schickſal über ſich heraufbeſchworen hat, und ſieht es in kurzen ſtarren Momenten ſchon auf ſich herantreten; aber es überwiegt die Lebendigkeit des hoffnungsvollen Eifers, mit dem ſie es noch im Streit mit der feindlichen Kundmachung Burleigh's im Appelliren an das weibliche Gefühl Eliſabeth's abzuwehren beſtrebt iſt. Im letzten Acte iſt jeder Streit geendigt und die reine Ergießung des verſöhnten Gefühls der Ergebung läßt die wehmüthige Stimmung der theilnehmenden Seelen auf der Bühne und im Theater in Thränen überfließen. Im zweiten und vierten Acte kommt die Hauptperſon gar nicht vor, wird nur vertreten durch den toll für ſie wagenden Mortimer und die rein menſchliche Theilnahme Talbot's, in der ſich der Beſchauer der ſeinigen erinnern kann. Hier aber arbeiten die feindlichen Mächte, denen ſie erliegen muß, Leiceſter, der Dämon ihrer alten frivolen Leidenſchaften, und Burleigh, der grauſam conſequente Patriot, der, um den feſten Beſtand der heilſamen Politik in ſeinem Lande zu ſichern, das harte Opfer fordern muß, das unſere reine Theilnahme feſſelt, dieſe arbeiten hier daran, durch den Willen der Eliſabeth aus dem Anfang die Kriſis und aus der Kriſis das Ende hervorgehen zu laſſen. Wie aber die Pfeiler und Rippen des gothiſchen Bogens alle zu einem Knotenpunkte hinſtreben, den Schlußſtein zu tragen, ſo laufen alle dieſe Stimmungen und Strebungen in der kritiſchen Begegnung der beiden Königinnen im dritten Act zuſammen; und dieſe Scene ſelbſt iſt wieder klaſſiſch gegipfelt in einem Moment des Stillſtandes, in welchem Maria plötzlich erkennt, daß ſie vergeblich ferner bitten würde. Sie hat das Aeußerſte verſucht in Selbſtüberwindung und Demüthigung. Sie fühlt, daß jetzt oder nie die Löſung und Verſöhnung eintreten muß, erwartet das entſcheidende Wort des Friedens.

Da Eliſabeth ſchweigt, ruft ſie aus, noch als ob es nicht möglich wäre:

„Weh Euch, wenn Ihr mit dieſem Wort nicht endet!
„Denn wenn Ihr jetzt nicht ſegenbringend, herrlich
„Wie eine Gottheit, von mir ſcheidet“ —

Sie hält inne — und plötzlich iſt es ihr klar: was ſie eben als nicht denkbar vorausſetzte, iſt doch wahr; ſie wird die Feindin nicht erweichen. Wenn die Erſtarrung des Seufzers vorüber iſt, bricht ſie aus:

„Schweſter!
„Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
„Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
„Möcht' ich vor Euch ſo ſtehn, wie Ihr vor mir!“

Den Worten nach ſind dieſe Verſe nur der bedingte Nachſatz zu dem bedingenden Vorderſatze vor dem Gedankenſtriche oder Seufzer. Der Sinn iſt aber ſeitdem anders geworden. Die Bedingung, die im Vorderſatze als kaum denkbar ausgeſprochen war, iſt zur Gewißheit geworden und der Nachſatz iſt als nicht mehr bedingt zu verſtehen. Die Hoffnung iſt dahin, aber die Demüthigung auch. In ſtolzer ewiger Freiheit erhebt ſich die Heldin, losgeriſſen von den Aengſten ihrer endlichen Verhältniſſe und Verirrungen, entrückt in die Berührung des Unendlichen. Eine Erneuerung dieſer Berührung mit reiner Befriedigung an der Stelle der im Seufzer ausgedrückten unausſprechlichen Sehnſucht iſt das Höchſte, was uns die Phantaſie jenſeits der Rührung des Schluſſes ahnen laſſen kann.

Ich werde es nie vergeſſen, wie ich dieſe entſcheidende Kriſis in Berlin von Fräulein Heußer habe darſtellen ſehen. Stumm und ſtarr, wie Laokoon, reckte ſie ſich auf und zurück, um aus der früheren ängſtlich geſpannten Haltung in ſtolze Sicherheit überzugehen. Ein ſolcher Eindruck beweiſt, wie in dem Einen Momente der Kriſis die ganze, die Grenzen der Menſchheit in Streben und Leiden umfaſſende Wirkung der Tragödie ſich zuſammenfaßt, um anzudeuten, daß die Kraft des Geiſtes in

dieſen Grenzen noch nicht ganz beſchloſſen iſt, er beweiſt, wie ſich dieſe Wirkung in einer gegenſeitigen Aufhebung von Streben und Leiden momentan ſinnlich ausdrückt. Was Ageſandros im Marmor, was die Tragiker in Worten für alle Zeiten klar ausgeſprochen hingeſtellt haben, ſo daß die Phantaſie bei dem einen das Leben, bei den anderen die Anſchauung ergänzen muß, das faßt der Schauſpieler auf der Bühne als erhabene Pauſe im Spiel vereinigend zuſammen. Nur ſo kann er das Höchſte der Kunſt leiſten, die in der vergänglichſten Erſcheinung dem Gefühle das Unvergänglichſte zeigt, und nach Schiller's erhebendem Aufrufe der Ewigkeit vorgreifend:

„den Augenblick, der ſein iſt, ganz erfüllen."

Wenn wir jetzt ſchließlich den Verlauf überblicken, den unſere Betrachtung genommen hat, ſo kann das Ende dem Anfange zu widerſprechen ſcheinen. Denn ich ging davon aus, die Auffaſſung des kritiſchen Stillſtandes im Schmerze aus den Stilgeſetzen abzuleiten, welche die bildende Kunſt, für das Auge arbeitend, im Gegenſatze zur Poeſie beobachten muß, wies dann nach, daß der Eindruck, der damit erreicht werden ſoll, ebenfalls auf dieſer Ruhe der Kriſis beruhen muß, und übertrug dies endlich auf die Darſtellungen von derſelben Wirkung in dem Gebiete der Poeſie, für die jenes Stilgeſetz der Ruhe aus äußeren Gründen nicht gilt, gelangte alſo zu einer Uebereinſtimmung, wo ich von vorn herein einen Gegenſatz angenommen hatte. Es war aber dieſer Gegenſatz kein anderer, als der ſchon von Leſſing nachgewieſene, daß bildlich nur das Ruhende, in Worten nur das Bewegte zur Darſtellung gebracht wird. Danach grenzt ſich das Gebiet beider Kunſtformen in der Darſtellung des Schönen ab, denn das Schöne äußert ſich entweder in Ruhe oder in Bewegung. Wenn es ſich aber um die Darſtellung des Erhabenen im Schmerz handelt, ſo hebt

ſich jener Gegenſatz auf, denn ſein höchſter Ausdruck iſt die Kriſis. Die Vorſtellung der Kriſis ſchließt die der Ruhe und der Bewegung zugleich ein; denn ſie iſt Stillſtand im Widerſtreit entgegengeſetzter Bewegungen. Sie kann alſo in beiden Gebieten zur Darſtellung kommen, nur auf verſchiedene Weiſe, im Bilde als Ruhe, zu der man aber genöthigt iſt eine Bewegung als Vorausſetzung und Fortſetzung hinzuzudenken, in der Poeſie als Bewegung, in der eine Pauſe eintritt. Die Künſte, deren Leiſtungen nach Raum und Zeit auseinandergehen, reichen ſich die Hand in der Hervorbringung des erhabenen Eindrucks, in deſſen unendlicher Tiefe Raum und Zeit verſchwinden.

Es ſoll auch im Glücke ähnliche Momente geben, in denen jedes Streben vor einem großen Eindrucke ſtillſteht, der über allen Wechſel der Zeit hinaus die Ewigkeit in ſich zu faſſen ſcheint. Sie finden im Blicke von Auge in Auge, ähnlich wie der Schmerz im Seufzer, einen ſinnlichen Ausdruck. Darauf deutet die Art, wie Schiller in der Braut von Meſſina den Don Manuel ſeine erſte Begegnung mit Beatrice ſchildern läßt, welche ſo auch gemalt werden könnte:

„Bewegungslos ſtarr' ich das Wunder an,
„Den Jagdſpieß in der Hand, zum Wurf ausholend —
„Sie aber blickt mit großen Augen flehend
„Mich an; ſo ſteh'n wir ſchweigend gegen einander —
„Wie lange Zeit, das kann ich nicht ermeſſen,
„Denn alles Maaß der Zeiten war vergeſſen."

Dies Vergeſſen kann ſich aber ſehr leicht als eine ſchreckliche Täuſchung herausſtellen, wie wir bei Fauſt ſehen, den, als er ſich ihr eben hingiebt, die Angſt überfällt, es könnte doch ein Ende nehmen. Er ſchwelgt und ſchaudert zugleich, indem er mit Blick und Händedruck betheuert:

„Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
„Zu fühlen, die ewig ſein muß!
„Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung ſein.
„Nein, kein Ende, kein Ende!"

So lange freilich die Täuschung dauert, ist hier eine Abspiegelung des Idealen durch Verbindung des schönen Eindruckes mit der Einbildung der Unendlichkeit desselben noch reiner vollendet, als im Eindrucke der erhabenen Krisis, die in der Unendlichkeit des Contrastes die Möglichkeit des unendlich Schönen nur ahnen läßt. Deshalb mag es auch Schiller lange Zeit vorgeschwebt haben, in dem himmlischen Idyll diese Vorstellung lebendig zu machen und dadurch die höchste Kunstform zu schaffen. Es ist aber schwer denkbar, daß die Vorstellung eines im Leben verwirklichten Ideales durch die individuellen endlichen Vorstellungen, mit denen doch die Kunst immer arbeiten muß, lebendig gemacht werden könne. Der Vorzug eines solchen Momentes vor der Krisis im Schmerz wird nur für den eine Bedeutung haben, der ihn selbst erlebt, weil die lebhafteste Phantasie eines bloßen Zuschauers sich mit der Täuschung desselben nicht wird erfüllen können. Jedenfalls muß sie sich aber auflösen, wenn der Augenblick des wohlthuenden Eindrucks vorüber ist, weil dieser selbst das Gefühl befriedigend festhielt, kein Hinausgehen über die Schranken des Endlichen erregte. Denn „die Gesunden bedürfen des Arztes nicht, sondern die Kranken." Modulation aus einer reinen Harmonie in die andere durch eine Dissonanz wirkt erhebender auf das Gemüth als directer Uebergang aus einer Consonanz in die andere. Die dunkle Leere einer einfachen runden Oeffnung schließt die Höhe eines gothischen Gewölbes bedeutender ab, als das zierlichste Ornament. Die Wirkung des Schönen befriedigt augenblicklich wirklich, die des Erhabenen läßt eine bleibende Befriedigung vorahnend verlangen. So paßt auch auf keinen Eindruck, den die Kunst hervorbringen kann, mehr als auf die Spannung der tragischen Krisis das Bild, unter welchem Ed. Schwarz in einer Predigt über das Abendmahl die Augenblicke der höchsten religiösen Erhebung versinnlicht hat, von den durchgehauenen Aussichten in eine höhere Welt. In der dunklen Leere des Seufzers erscheint, als

leiſe Ahnung erkennbar, eine unendliche Vollendung, wie nach Schiller's klaſſiſchem Bilde

„Der Schatten in des Mondes Angeſichte,
„Eh' ſich der ſchöne Silberkreis gefüllt."

Blicken wir zum Schluſſe noch einmal auf den Laokoon, ſo bleibt die Frage, wie wir uns aus der kritiſchen Spannung, in die uns ſein Anblick verſetzt, löſen können, ohne die erhebende Wirkung wieder zu verlieren. Denn als vorübergehende Beſchauer können wir im Anſchauen dieſer unendlichen Leere doch nicht ewig verharren. Der Schmerz ſcheint nicht enden zu können, endet aber doch. Wenn er aber endet, ſoll die erhebende Wirkung in das Gebiet gerettet werden, in dem ſie ſich mit der Idee des Schönen zur Ahnung des Idealen verbindet. Den Weg hierzu zeigt uns Schiller in den beiden Verſen gegen Ende des berühmten Gedichtes „Das Ideal und das Leben", die vom Laokoon handeln:

„Wenn der Menſchheit Leiden euch umfangen,
„Wenn dort Priam's Sohn der Schlangen
„Sich erwehrt in namenloſem Schmerz,
„Da empöre ſich der Menſch! Es ſchlage
„An des Himmels Wölbung ſeine Klage
„Und zerreiße euer fühlend Herz!
„Der Natur furchtbare Stimme ſiege
„Und der Freude Wange werde bleich.
„Und der heil'gen Sympathie erliege
„Das Unſterbliche in euch!

„Aber in den heitern Regionen,
„Wo die reinen Formen wohnen,
„Rauſcht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
„Hier darf Schmerz die Seele nicht durchſchneiden,
„Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden,
„Nur des Geiſtes tapfrer Gegenwehr.
„Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
„Auf der Donnerwolke duft'gem Thau,
„Schimmert durch der Wehmuth düſtren Schleier
„Hier der Ruhe heitres Blau."

Alſo an die Form des Eindruckes ſollen wir uns halten. Sie ſoll uns bleiben, wenn der Inhalt unſerem Blicke entſchwindet;

der Schmerz erſchien uns in der Form einer unendlichen, über das Maaß des Gewöhnlichen hinausliegenden Macht. Den Schmerz ſelbſt ſollen wir vergeſſen; daß wir aber in ihm mit dem Unendlichen uns berührt ihm in tapferer Gegenwehr ruhig Stand gehalten haben, ſoll uns im Bewußtſein bleiben, weil wir darin einen höheren Maaßſtab unſeres eigenen Weſens erhalten haben. Dann wird das Gefühl der Ruhe in der unendlichen Größe des Geiſtes aus der krampfhaften Spannung des Seufzers ſich erheben

„Der ſchwere Panzer wird zum Flügelkleide,
„Kurz iſt der Schmerz und ewig iſt die Freude.“

Vorſtehende Abhandlung iſt die erweiterte Bearbeitung einer im vorigen Winter vor einem größeren Publikum gehaltenen Vorleſung. Ich habe ihr bei der Vervollſtändigung mancher einzelnen Ausführungen doch im Ganzen die freie und abgerundete Form gelaſſen, welche die urſprüngliche Beſtimmung mit ſich brachte, und daher auch von kritiſcher Beleuchtung anderer Anſichten über denſelben oder verwandte Gegenſtände nicht mehr aufgenommen, als mir zur Entwickelung meiner eigenen förderlich ſein konnte. Einige trotzdem ſehr nahe liegende kritiſche Excurſe nachzubringen, ohne den Zuſammenhang zu ſtören, dienen die nachfolgenden Randgloſſen; ſie machen aber in dieſer Richtung durchaus keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit. Die Betrachtung über die Bedeutung der Kriſis in der Tragödie namentlich hätte noch eine Ergänzung naheliegend erſcheinen laſſen können, die mich aber diesmal zu weit geführt haben würde. Denn nach dem allgemeinen kritiſchen Grundſatze, daß die Negation aller Weisheit Anfang iſt, hätte die Betonung der nothwendigen Gipfelung des tragiſchen Eindruckes, in einem Momente krampfhafter Erſtarrung gegenüber den modernen Verſuchen, Charaktere, Ideen u. dergl. zur Hauptſache zu machen, beſonders durch den Nachweis an negativen Beiſpielen begründet werden können, in welchen bei der vollendetſten Entfaltung anderer Elemente jede Einheit großer tragiſcher Erſchütterung verfehlt iſt, weil eine ſolche Hauptkriſis fehlt (Fauſt u. a.). Das wäre aber eine zweite ſelbſtſtändige Ableitung der Anſchauungen geweſen, auf die ich hier nur ſchließlich eingegangen bin, um das poſitive Reſultat der von der Betrachtung der plaſtiſch dargeſtellten Kriſis ausgegangenen Erörterung anzudeuten. Daß ich mich auf dieſe einſtweilen beſchränkte, hat ſeinen Grund theils in der entſchiedeneren Berechtigung, die mir meine bisherigen Studien zum Mitſprechen in der Sache von dieſer Seite her geben, theils in perſönlichen Anregungen, die mir vor zwei Jahren das Weſen des tragiſchen Affects zuerſt gerade in dieſer ſinnlichen Erſcheinungsform offenbar werden ließen. In ihr läßt uns das Leben fühlen, was die tragiſche Kunſt nachahmt, daß der ſtärkſte Ausdruck des Schmerzes nicht Worte, ſondern ſtumme Ruhepunkte der zur kritiſchen Höhe geſtiegenen Leidenſchaft ſind.

Anmerkungen.

[1]) Herr Overbeck (Geſch. der griechiſchen Plaſtik II. S. 201) iſt freilich ſo gütig geweſen, uns zu belehren, daß alle dieſe neueren Autoren ſich nur von dem Worte des Plinius haben imponiren laſſen. Hätten ſie wie dieſer Gelehrte gewußt, daß Plinius ein wenig kunſtverſtändiger und kunſtſinniger Menſch war, ſo würden ſie den Laokoon nie bewundert haben. Sie hätten ſich zwar einbilden können, er würde als guter Encyklopädiſt ſtatt ſeiner unmaßgeblichen Meinung Raum zu geben, lieber dem herrſchenden Geſchmacke nachgeſprochen haben; doch das kann ihnen nicht zur Entſchuldigung dienen. Ebenſo hat derſelbe Verfaſſer entdeckt, daß der farneſiſche Stier nur deshalb meiſt ſehr wenig geſchätzt wird, weil ihn Plinius nicht ſo herausſtreicht. Ich werde mir erlauben, auf den himmelweiten Abſtand dieſes ungeheuren Machwerkes vom Laokoon an mehreren Stellen etwas näher einzugehen.

[2]) Plaſtiſche Anatomie III. S. 85. Statt deſſen ſpringt er nun, ohne zu ſagen, welche von dieſen beiden Darſtellungen (Fig. 35 *A*. *B*.) er für die muſtergültigſte hält, zu einer Aufzählung allgemeiner Geſetze über und kommt dann auf jene beiden Figuren nicht wieder zurück, weil der Vorzug, den jeder unbefangene Beſchauer der Fig. *B*. geben würde, ſofort gegen ſein Geſetz I. entſcheiden müßte; ſondern macht ſich lieber ſelbſt eine Fülle von erläuternden Beiſpielen, die gar nichts beweiſen. Sie könnten dies auf zweierlei Art und das iſt auch die Abſicht: 1) dadurch, daß ſie gegen ſeine Geſetze verſtoßen und deshalb als unbefriedigend erſcheinen. Dann müßten ſie aber übrigens richtig ſein, d. h. wenn es ſich um das Gehen handelt, irgend einer der Lagen des Skelets in jener Weber'ſchen Reihe entſprechen. Das thun ſie aber nicht. Sie haben ſämmtlich andere Fehler als den angeblichen, daß der Schwerpunkt unterſtützt iſt; z. B. in Figg. 57 bis 60 ſteht der Rumpf gerade, in 58 und 59 auch das ſtützende Bein,

und das nicht ſtützende nur in 60 richtig, die daher auch ziemlich an einen laufenden Menſchen erinnert, ebenſo wie 57, wenn man ihr ein paſſendes linkes Bein giebt. 2) könnten Muſterfiguren zeigen, wie das Gehen nun richtig dargeſtellt werden ſoll. Solche ſucht man umſonſt außer der ſchon erwähnten Fig. 53 *B*.

---

[3]) Alte Denkmäler. I. Theil. S. 357. Der Verfaſſer geſteht in der Einleitung des Aufſatzes zu, daß die Gruppe „eigentlich" die Grenzlinien der Plaſtik überſchreitet; mit großem Aufwand von gelehrter Beziehungsphantaſie ſucht er ſie dann aber doch zu einer Stufe der Claſſicität emporzuraiſonniren, die man ihr ſonſt nie zuerkannt hat. Herr Overbeck weiß ihn hierin noch zu überbieten. Ich werde auf den Eindruck des Werkes noch zurückkommen.

---

[4]) Herr Overbeck muß freilich auch mit den Augen hören können; denn er verſichert uns nicht nur, daß wir ſehr falſch berichtet ſind, wenn wir glauben, der Laokoon ſchreie nicht, ſondern er beruhigt uns auch über den Schrecken, den uns dies verurſachen könnte, durch die Verſicherung, daß es keine wilden regelloſen Töne ſeien, kein Geheul und Gebrüll u. ſ. w., was er von ſich giebt. Ich möchte als Mediciner Jedem, der das Factum bezweifelt, daß er als ganz ſtumm zu denken iſt, rathen, einmal die Hand auf den Bauch zu legen und ſo laut oder ſo leiſe als er Luſt hat zu ſchreien; dann wird er fühlen, daß dabei die Mitte des Bauches nicht ſo weich gebogen eingezogen bleibt.

---

[5]) Und doch meint z. B. Leſſing's neueſter Biograph Stahr, der Satz, daß man in der Poeſie nicht malen ſolle, gehöre jetzt zum ABC der äſthetiſchen Bildung; aber die andere Seite derſelben Grenzbeſtimmung der Künſte, daß die Malerei nicht das Verlaufende feſthalten ſoll, gilt ihm wie Viſcher u. a. als überwundener Standpunkt. In der Praxis beſteht in der Würdigung beider Geſetze das umgekehrte Verhältniß. Denn unbewußt befolgen die bildenden Künſtler faſt ohne Ausnahme die Nothwendigkeit der Wahl eines Momentes der Ruhe. Dagegen ſtößt man heute noch ebenſo oft wie vor Leſſing nicht nur in der Converſation der Theegeſellſchaften, ſondern in der ſchönen Literatur, die nicht für die ſchlechte gilt, auf das traurig vergebliche Bemühen, maleriſch ausgebreitete Eindrücke in Worten vor dem Geiſte des Hörers oder Leſers zuſammenzuflicken. Die abſchreckendſten Beiſpiele dieſer Art hat bekanntlich der Altmeiſter Goethe im zweiten Theile des Wilhelm Meiſter gegeben, nachdem er in ſeiner Jugend ſo lebhaft dafür geſchwärmt hatte, daß Leſſing's Laokoon mit Einem hellen Lichtſtrahle die dunkle Auffaſſung des „ut pictura poesis" verſcheucht hätte. Ja zuweilen findet man beides, die richtige Einſicht in die Unmöglichkeit derartiger Schilderung und die Uebertretung des daraus folgenden Verbotes

von Leſſing dicht nebeneinander. So macht z. B. V. A. Huber bei der breiten Schilderung des Alhambra in ſeinen ſonſt ſo intereſſant geſchriebenen ſpaniſchen Skizzen die richtige Bemerkung, daß die Aufzählung der Einzelheiten doch kein Geſammtbild in der Phantaſie geben könne, fährt dann aber unermüdlich fort, den Leſer mit dieſer vergeblichen Abmühung zu langweilen.

---

6) Dieſe Möglichkeit, daß derſelbe Athemzug, der jetzt als Seufzer angehalten iſt, nachher noch als Schrei könnte ausgeſtoßen werden, will auch wohl Welcker nur andeuten, wenn er meint, man könne nicht ſagen, daß der Mund des Laokoon nicht zum Schreien geöffnet ſei, und Overbeck hätte alſo nicht Recht, von Welcker zuerſt das Auftauchen ſeiner unſinnigen Behauptung, daß er ſchreie, zu datiren. Daß er ſehr bald ſchreien wird, nimmt ja auch Leſſing ſchon an, und wohl mit Recht. Im dargeſtellten Moment aber kündigt es ſich im Geſicht noch durch Nichts an.

---

7) Herr Overbeck giebt uns das komiſche Schauſpiel, daß er die Mängel der Auffaſſung von Welcker fühlt, aber nur um ſo mehr für das Werk ſchwärmt. Er geſteht ganz naiv, daß es ihm ſelbſt einen beängſtigenden erdrückenden Eindruck gemacht hat; aber er unterdrückt dieſe natürliche Empfindung, um die Meiſterſchaft der Erfindung zu bewundern. Er kann ſich auch nicht verbergen, daß das, was er nach Welcker's Vorgange pflichtmäßig nothwendig alsbald erfolgen ſehen muß, doch eigentlich noch nicht ſo völlig klar iſt; aber das weiß er zu benutzen, um die Wirkung des Ganzen erſt recht befriedigender zu finden als die des Laokoon. Die Möglichkeit, zu denken, daß es vielleicht auch nicht zum Aeußerſten gedeihen und die Perſonen mit einem blauen Auge davon kommen könnten, wie Werther, der ſich nach einer der verbeſſerten Leſearten eine mit Hühnerblut geladene Piſtole ins Geſicht ſchießt; dieſer Gedanke, daß die ganze Balgerei vielleicht noch zu gar Nichts führen könne, befriedigt Herrn Overbeck für Augenblicke, wenn es ihm zu arg vorkommt, ſich einzubilden, er ſehe geſchehen, was Hyginus erzählt. Beſonders aber iſt er erfreut, über den heldenmäßigen Jünglingen das Leiden der Dirke vergeſſen zu können. Alſo daß der eine Eindruck den anderen zerſtört, das ſoll vielleicht die wahre höhere Einheit der Ideen ſein?

---

8) „For grief is proud, and makes his owner stout.“ Es ſcheint mir nicht möglich, den Vers eben ſo kurz prägnant zu überſetzen. Schlegel hat zwar die deutſchen Worte, die ihm entſprechen ſollen, auch glücklich in Einen Vers zuſammengequetſcht; dafür iſt denn aber der Inhalt vollkommen zerſtört: „Denn Gram iſt ſtolz, er beugt den Eigner tief.“ Abgeſehen von der Geſchmackloſigkeit des Ausdrucks das gerade Gegentheil von dem, was da ſteht, in den letzten Worten; im Zuſammenhange reiner Unſinn.

---

9) Nachträglich erfahre ich, daß er dieſen Gedanken inzwiſchen auch ſelbſt ſchon öffentlich ausgeſprochen hat (Theol. Literaturblatt von Dr. Zimmermann. 1859. Nr. 10. S. 232). Bei Gelegenheit dieſer Beziehung des Laokoon auf eine religiöſe und zwar ſpeciell chriſtliche Grundidee will ich eine Bemerkung darüber anknüpfen, wie von Seiten der chriſtlichen Kunſt dieſelbe Aufgabe plaſtiſcher Erfaſſung der erhabenen Kriſis bisher noch keineswegs in gleicher Vollkommenheit gelöſt iſt, ſo nahe der Anlaß dazu lag. Ein anderer theologiſcher Jugendgenoſſe von mir, W. Wolff, äußerte in einer Predigt, daß alle Crucifixe nur eine ſchwache Vorſtellung von der Seelenangſt gäben, die als die Spitze des Eindruckes von der erlöſenden Paſſion beſonders lebendig aufgefaßt werden müſſe. Darin hatte er gewiß nicht Unrecht. Denn die Künſtler haben meines Wiſſens in keinem dieſer Bilder des Gekreuzigten den kritiſchen Moment des Seufzers der Hülfloſigkeit, ſondern ſtets einen ſpäteren, ruhigeren der ſanften Ergebung aufgefaßt, und ſo ſchwanken ihre Bilder ohne klaren Totaleindruck zwiſchen der Vorſtellung des Kampfes und des Sieges. Soll der letztere anſchaulich gemacht werden, ſo iſt erſt in der Auferſtehung der geeignete Moment gegeben; ſoll dagegen das auf Eine große Seele zuſammengedrängte Leiden der ganzen Menſchheit vorgeſtellt ſein, ſo muß es ſich, wie im Laokoon, in einer Erſtarrung des natürlichen Widerſtrebens gegen daſſelbe ausdrücken. Ebenſo klar iſt aber, wenn ich hier gleich, dem Gange meiner Betrachtung theilweiſe vorgreifend, das Geſetz des Gegenſatzes bildender und redender Kunſt auch nach Seite der letzteren anwenden darf, daß derſelbe Moment der unendlichen Seelenangſt im Todeskampf des Erlöſers (oder analog die Kriſis der Buße im einzelnen Menſchen), der für die bildende Kunſt der einzig fruchtbar auffaßbare ſein würde, bei der Darſtellung in Worten, in der Predigt, nicht durch breite Ausmalung deſſelben, ſondern nur durch fließende Darſtellung der ihm vorangehenden und nachfolgenden frei bewegteren Strömungen des Lebens gegenwärtig gemacht werden kann.

---

10) Wenn offenbar der kleinere Maaßſtab dieſe untergeordnete Beziehung der Situation der Söhne zu der des Vaters mit andeutet, ſo kann damit dies Mißverhältniß doch nicht ganz gerechtfertigt ſein; ebenſowenig mit der Rückſicht auf pyramidale Gipfelung der Gruppe, worauf es Hogarth zurückführt. Doch kann der Fehler wohl urſprünglich nicht ſo groß gedacht ſein, wie er uns ſcheint, wenn wir nur das Alter der Knaben nach ihrer nahezu ausgewachſenen Gliederbildung beurtheilen. Denn die Künſtler können auch umgekehrt das Alter mehr der Größe entſprechend und die Entwickelung der Geſtalt als übermäßig gereift haben vorſtellen wollen. Die Epigonen eines ſturmerprobten Heldengeſchlechts wird man ſich leicht ſchon in zartem Alter als männlicher Reife ſich nähernd denken können, und beſonders bei der Anſchauung des grauſamen Verhängniſſes, in dem ihre Jugendblüthe geknickt wird, kann dieſer Gedanke befriedigend empfunden werden. Dennoch

bleibt die Unnatürlichkeit des Unterſchiedes der Größe in den drei Figuren ein etwas greller Zug der Compoſition.

[11]) Herr Overbeck, der ſich in der Beurtheilung und Verurtheilung des Laokoon auf Grund der mangelnden Darſtellung eines moraliſch verſtändlichen Zuſammenhanges ſehr großartig abſprechend ergeht, hält ihm als Beiſpiel, wie dieſe inneren Beziehungen ſinnlich gemacht ſein können, die Niobe entgegen. Er ſieht in ihren trotzig gen Himmel gewendeten Blicken die Nähe der Gottheit, in ihrer ſtolzen Haltung ihre Verſchuldung, ihre Ueberhebung u. ſ. w. Was ſie aber eigentlich verübt hat und was ihr der Gott zufügt, muß man, um es zu ſehen, eben ſo gut vorher wiſſen, wie beim Laokoon. Der allgemeine Ausdruck heroiſcher Auflehnung gegen eine höhere Macht aber, die den Menſchen dahin bringt, die Ueberlegenheit derſelben furchtbar fühlen zu müſſen, liegt im Laokoon gerade ebenſo verſtändlich ausgeſprochen. Dies iſt auch eben nur ein Grundzug aller und jeder tragiſchen Schuld. Wenn in der Geſchichte der Niobe die Ueberhebung an ſich ſelbſt zur entſcheidenden, Strafe nach ſich ziehenden Verſchuldung gemacht iſt, ſo folgt daraus vielleicht, daß die Geſchichte einfach typiſcher tragiſch iſt, als die des Laokoon; aber keineswegs, daß dies einfach typiſcher dort als hier im Marmor ſinnlich gemacht iſt. Blick, Haltung u. ſ. w. iſt in beiden gleich. Das Walten der Gottheit iſt aber durch die Schlangen jedenfalls viel ſchlagender gegenwärtig gemacht. Der Laokoon iſt keine Tragödie, aber im weiteren Sinne tragiſch, wie kein anderes ſtarres Bildniß in der Welt, das „non plus ultra“ der Plaſtik, wie Hirt ſagt, wenn auch Herrn Overbeck keine ſittliche Idee aus ihm entgegenleuchtet. Ich bin auch ein Freund von Ideen, wo ſie hingehören; für die Analyſe des Eindruckes von ſinnlicher Darſtellung einer erſchütternden Situation wird, ſcheint mir, mit ſolchen Predigten Nichts bewieſen.

[12]) Ich hoffe mir einbilden zu dürfen, daß ich mit dieſer Parallele nicht bis zum Spielen mit zufälligen Analogieen abgeirrt bin. Wenn dagegen Feuerbach den Laokoon den harmoniſchen Dreiklang der griechiſchen Kunſt nennt, ſo geſtehe ich, kein anderes tertium comparationis aus dem Zuſammenhange entnehmen zu können, als daß ein Ganzes aus drei Theilen beſteht, die äſthetiſch zuſammenwirken; und das iſt doch ziemlich wenig geſagt. Dafür klingt es aber ſchön und Viſcher findet die Bemerkung klaſſiſch; ſie iſt freilich auch ganz in dem Geſchmacke, in dem er ſelbſt oft bildliche Vergleiche braucht. Wofür hat denn Schiller die Anwendung des Geſchmackes bei Mittheilung der Erkenntniß durch die Warnung eingeſchränkt: „Er ſoll nie vergeſſen, daß er einen fremden Auftrag ausrichtet und nicht ſeine eigenen Geſchäfte führt.“

Uebersicht des Inhalts.

Seite

Einleitung. Die Gruppe des Laokoon als plastisches Vorbild der Erscheinungsform des Schmerzes in der tragischen Kunst . . . 3

I. In kritischen Ruhepunkten ist eine Bewegung für das Auge einzig darstellbar 8

Bewegung selbst im Flusse ist nicht anschaulich 11

Ruhepunkte in Bewegungsreihen können diese selbst im Bilde repräsentiren 16

So die Pause des Seufzers im Laokoon 21

II. Im kritischen Stillstand der Pause im Seufzer liegt der höchste Ausdruck tragischer Erschütterung . . 25

Um den tragischen Eindruck zu erhalten, müssen wir uns in die Lage des Leidenden versetzen 31

Unendliche Erstarrung in der Krisis zwischen Streben und Leiden 35

Der Eindruck der Krisis ist nicht schön, sondern erhaben; wird aber durch verwandte schöne vorbereitet und aufgelöst . . 41

III. In kritischen Ruhepunkten liegt auch bei fließender Darstellung in der Poesie der höchste Ausdruck . 52

Kritisches Anhalten der fortlaufenden Reihe von Eindrücken . . 54

Einheitliche Zusammenfassung des Eindruckes großer Tragödien in einer erhabenen Krisis 57

Beispiele aus klassischen Tragödien 60

Schluß. Ahnung des Idealen und Ewigen im Erhabenen 69

Anmerkungen 75

Gedruckt bei E. Polz in Leipzig.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Chemische Briefe

von

Justus von Liebig.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

2 Bände. 62 Bogen. 8. geheftet. 3 Thlr. 24 Ngr.

Vorstehendes Werk bedarf bei der Lesewelt nicht erst einer besondern Empfehlung. Es entstammt der Feder eines Mannes, dessen Ruf seit Jahren weit über die Grenzen seines Vaterlandes gedrungen, den die wissenschaftliche Welt als eine der ersten Autoritäten seines Faches ehrt und anerkennt.

Der Wald.

Den Freunden und Pflegern des Waldes

geschildert von **E. A. Roßmäßler.**

Erste bis fünfte Lieferung. gr. 8. geh. 1861. Preis jeder Lieferung 26 Ngr.

Der **deutsche Wald** wird hier jedem Gebildeten durch die Beschreibung seines eigenthümlichen Lebens, illustrirt mit prachtvollen Kupferstichen und sauberen Holzschnitten, vorgeführt. Die wissenschaftlichen Elemente seines Wesens sind durchflochten mit der Betrachtung der Eindrücke, welche er auf die Phantasie des Menschen ausübt durch sein dichterisches und ästhetisches Walten. „Unter der schönen Außenseite" will der Verfasser „die innerlichen Regungen" des Waldlebens aufsuchen.

Das **vollständige Werk** wird aus **40 Druckbogen mit zahlreichen Holzschnitten, 1 Titelbild, 16 Kupferstichen und 2 forstlichen Karten** bestehen und bis Ende des Jahres 1862 vollendet vorliegen. Die Ausgabe geschieht in 8 **Lieferungen**, von denen jede mindestens 5 **Bogen Text** und 2 **Kupferstiche** enthält.

Ansichten der Volkswirthschaft

aus dem

geschichtlichen Standpunkte.

Von

Wilhelm Roscher.

Zweiter unveränderter Abdruck.

8. geh. 32 Bogen. 2 Thlr. 12 Ngr.

Inhalt: Ueber das Verhältniß der Nationalökonomie zum klassischen Alterthum. — Ueber die Landwirthschaft der ältesten Deutschen. — Ein nationalökonomisches Hauptprincip der Forstwissenschaft. — Ueber Industrie im Großen und Kleinen. — Ueber die volkswirthschaftliche Bedeutung der Maschinenindustrie. — Zur Lehre von den Absatzkrisen. — Ueber den Luxus.

Die mystischen Erscheinungen

der

menschlichen Natur.

Dargestellt und gedeutet

von

Dr. Maximilian Perty,

Professor an der Universität zu Bern.

gr. 8. geh. 49 Druckbogen. Ladenpreis 3 Thlr. 20 Ngr.

Das vorstehende Werk des bekannten Herrn Verfassers behandelt die mit dem eigenthümlichen Reize des Wunderbaren und Ueberirdischen umflossenen Erscheinungen des magischen Seelenlebens nach allen Richtungen hin, welche von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage wissenschaftlich beobachtet und erforscht oder nur in ihren thatsächlichen Aeußerungen bekannt geworden sind. In dem einleitenden Theil findet der Leser höchst interessante und geistvolle Ansichten über das Universum und den Menschen. Zu dem eigentlichen Inhalt, zu den **mystischen Erscheinungen** der menschlichen Natur übergehend, behandelt der Verfasser nun **Vision** und **Hallucination**, den **Alp**, das **Nachtwandeln, Lebensmagnetismus** und **Schlafwachen** mit ausführlichen Schilderungen einzelner merkwürdiger Schlafwachen, **Dämonomanie, Vampyrismus, Magie** und **Zauberei, Hexerei** und **Hexenprocesse**, ferner die **modernen Formen der Zauberei** (Tischrücken, Psychographie, die Medien und ihre Leistungen) die **Spukerei**, die **magische Fernwirkung, Geistererscheinungen, Orakel**, das **Vorgesicht** u. s. w. u. s. w. —

Die mehr oder minder ausführliche Beschreibung — vieler Tausende von einzelnen Fällen — wirklichen Vorkommnissen, welche in die eine oder andere der vorgenannten Kategorien gehören — machen das Lesen des Buches besonders pikant.

Geist und Körper

in ihren **Wechselbeziehungen mit Versuchen naturwissenschaftlicher Erklärung.** Von **Carl Reclam**, Dr. med., Docent an der Universität zu Leipzig. 8. geh. 1 Thlr. 15 Ngr.

Inhalt: Einleitung. — Die Herrschaft der Nerven über den Stoff und ihre Abhängigkeit. — Die Abhängigkeit des Geistes vom Körper und seine Macht über denselben. — Zur Abwehr eines Angriffes gegen die physiologische Wissenschaft. — Summe oder Ganzes? — Wesentlich verschieden oder nicht? — Der heutige Standpunkt der Naturwissenschaft und die gegen denselben erhobenen Vorwürfe. — Die Grenzen des Instinktes und der Intelligenz bei Thieren.

Unter der Presse befindet sich und kommt im Laufe des Jahres 1862 zur Ausgabe:

Handbuch

der

Anatomie und Mechanik der Gelenke.

Von

Dr. W. Henke,

Privatdocenten der Universität in Marburg.

Mit Kupfertafeln und zahlreichen in den Text gedruckten Holzschnitten.

Gedruckt bei C. Polz in Leipzig.

FA4986.2
Die Gruppe des Laokoon oder uber de
Fine Arts Library AZG7236
3 2044 034 112 722

DUE NOV 16 '67

FA 4986.2
Lenke, Dr. Ph. T. W.
Die Gruppe des Laokoon
ISSUED TO
DATE
OCT 16 '67 alma

FA 4986.2